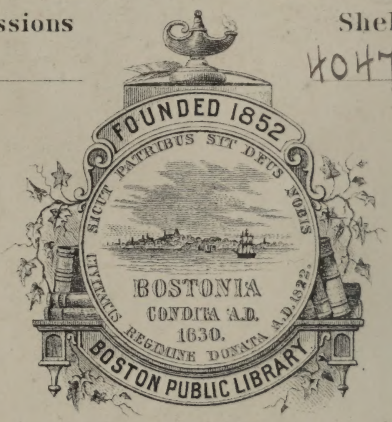
Accessions

Shelf No.

4047.207



FROM THE

Pierce Fund.

1913 2 weekly

A. Nov 15

MAY 12
1939
SEP 29

F 5149

Psychologie der Musik.

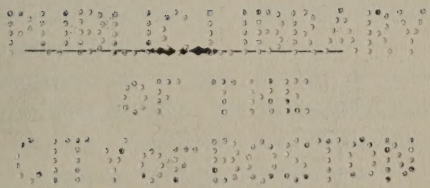
Gedanken und Erörterungen

von

Mario Pilo.

Deutsche Ausgabe von

Chr. D. Pflaum.



LEIPZIG,
Verlag von Georg Wigand.
1906.

Peirce
June 5, 1913.
C

Vorwort.

Die Veranstaltung einer Übersetzung bedarf heutzutage einer ganz besonders erschöpfenden Rechtfertigung. Das gilt für jede Art von Literatur, aber vorzugsweise für die über Musik und Ästhetik. Wir sind selbst reich an tüchtigen Werken, und wir haben im übrigen Grund, auf der Hut zu sein, daß nicht die Eigenart unserer Wertungen durch das Eindringen fremder, aus anderen Voraussetzungen und in anderer Umwelt erwachsener Betrachtungsweisen sich verfälsche.

Ich möchte nicht in die sachliche Würdigung des vorliegenden Buches, dem ich ja nicht mehr unbefangen gegenüber stehe, eintreten, um hier im einzelnen nachzuweisen, daß es die Aufnahme in die deutsche Literatur verdiene und daß das ästhetische, sowie im besonderen das musikalische Verhalten der Deutschen von ihm nicht nur keinerlei Gefährdung, sondern im Gegenteil eine bedeutsame Fördernng bezw. Bestätigung erfahren könne. Dennoch darf ich nicht unterlassen, — die Leser mögen entschuldigen, wenn ich nicht ohne Wohlwollen gegen mich selbst spreche! — die Eigenschaften des Buches, die mich zur deutschen Ausgabe bestimmten, zu kennzeichnen.

Zunächst bemerkte ich in ihm, als ich es zum ersten Male zum Zwecke eines Berichts über die italienische fachwissenschaftliche Literatur für die „Zeitschrift für Philosophie und philosophische Kritik“ studierte, Gedankengänge und wissenschaftlichen Rohstoff von solcher Art und solchem Umfange, daß mir ein nicht unerheblicher Fortschritt der theoretischen Erkenntnis und Forschung gegeben zu sein schien. Ich hielt ferner die in dem Buche enthaltenen, sehr zahlreichen Bezüge auf nicht-deutsche Arbeiten für besonders beachtenswert bei uns, die wir diese Ar-

beiten seither zu Unrecht einigermaßen vernachlässigt haben. Die Richtung der Grundanschauungen und der erzieherischen Bestrebungen des Verfassers erachtete ich sodann vorzüglich geeignet, zur Gesundung, Läuterung und Höherbildung des künstlerischen bezw. ästhetischen Verhaltens den Weg zu bahnen. Endlich war es der lebendige Stil, die Leichtigkeit der Darstellung all der immerhin schwierigen und in der vergleichbaren bisherigen Literatur ziemlich trocken, dunkel und schwerfällig behandelten Probleme, was in mir die Hoffnung weckte, durch eine Übersetzung aus dem bei uns wenig gekannten Italienischen weite Kreise in ein Gebiet der geistigen Arbeit einführen zu können, das ihnen nicht zum wenigsten aus äußeren Gründen verschlossen geblieben war.

Ich bin Herrn Professor Dr. Arthur Seidl sehr zu Dank verpflichtet, daß er die Korrekturbogen mit zu lesen und mich verschiedentlich im Interesse des Buches anzuregen die Güte gehabt hat.

Tivoli bei Rom, Ende Januar 1906.

Chr. D. Pflaum.

Inhaltsangabe.

Einleitung.

	Seite		Seite
1. Programm des Buches . .	1	9. Die Musik bei den Wilden	14
2. Die Musik bei den Spinnen	3	10. Die ersten musikalischen Instrumente	15
3. Heuschrecken, Grillen und Zikaden	4	11. Die Musik beim Kinde .	17
4. Die Zweiflügler und die Hautflügler	6	12. Musik, Gebärde u. Sprache	19
5. Die niederen Wirbeltiere .	7	13. Was ist die Musik? . . .	20
6. Die Musik bei den Säugetieren	8	14. Die Stellung der Musik unter den Künsten . . .	21
7. Die Musik bei den Vögeln	10	15. Die großen Probleme der Musik	23
8. Die primitivste menschliche Musik	13		

Erster Teil.

Die Musik und die Sinne.

1. Die angenehme Empfindung	25	15. Die Musik und die Gemeinempfindung	47
2. Die rein sinnliche Musik .	28	16. Die Musik und die inneren Organe	48
3. Die Relativität des Eindrucks	29	17. Die Musik und die Muskeln	49
4. Die dekorative Musik . .	29	18. Die Musik und die geschlechtlichen Organe . .	50
5. Die imitative Musik . . .	31	19. Die Musik und die äußeren Sinne	53
6. Die objektive Musik . .	34	20. Die Musik und der Tastsinn	54
7. Musikalischer Verismus .	34	21. Die Musik, der Geschmack und der Geruch	55
8. Die musikalische Erfindung	35	22. Die Musik und die Form	57
9. Gedächtnis und Inspiration	37	23. Die Musik, der Raum und die Bewegung	59
10. Die unbewußte Schöpfung	38	24. Die Farbe in der Sprache	60
11. Die Erfindung aus Nichts	40	25. Das Licht in der Sprache	62
12. Der Kosmophonograph .	41		
13. Die reichste Musik . . .	44		
14. Die körperliche Individualität und der Stil . . .	45		

	Seite
26. Musik und Lokalkolerit	63
27. Klänge, Lichter und Farben	64
28. Das gestaltende Hören	66
29. Vom Bild zum Klang	68
30. Die Landschaft und die Musik	69
31. Das musikalische Gemälde	70
32. Die impressionistische Musik	71
33. Die suggestive Musik	73
34. Schluß	75

Zweiter Teil.

Die Musik und das Gefühl.

1. Die Hierarchie des musikalisch Schönen	77
2. Die Musik existiert früher als die Wortsprache	78
3. Das gemeinsame Element von Musik und Sprache	80
4. Der Ursprung der bewegten Sprache	82
5. Der Ursprung aus der geschlechtlichen Erregung	83
6. Reflektiertes Pathos	84
7. Unaussprechliche Gemütsbewegung	85
8. Die Theateroper und Leo Tolstoi	88
9. Form und Gehalt in der Musik	89
10. Die emotive musikalische Form	90
11. Der emotive musikalische Gehalt	90
12. Der Sitz der Erregung	92
13. Physische Störung und psychisches Pathos	93
14. Die zufälligen Assoziationen	94
15. Tempo, Rhythmus und die Erregung	96
16. Die Weise und die musikalische Erregung	98
17. Der Ton und das musikalische Bildnis	99
18. Die Klangfarbe und die Erregung	101
19. Die Stimme und die Erregung	104
20. Der Akzent und die Erregung	105
21. Die Sprache und die Erregung	106
22. Sänger, Musiker und Dichter	108
23. Das Melodrama nach Wagner	110
24. Der mimische Untergrund	111
25. Der sprachliche Untergrund	112
26. Die Emanzipation der Musik	114
27. Musik und Physiognomie	115
28. Schluß	117

Dritter Teil.

Die Musik und das Denken.

1. Wahre und falsche Musik	119
2. Die musikalische Hierarchie	120
3. Sprachliches Denken und musikalisches Denken	122
4. Die musikalische Intelligenz	123
5. Die Unbestimmtheit der Musik	124
6. Dichterisches Denken und musikalisches Denken	125
7. Wie man Musik begreift	127
8. Nochmals die Unbestimmtheit	129
9. Begreifen und Schaffen	131
10. Die musikalische Logik	132

	Seite
11. Die musikalische Kritik	134
12. Die musikalische Unterhaltung	135
13. Die klingende Erörterung und Rede	137
14. Die Musik in der Rede	138
15. Tempo, Ton und Klangfarbe in der Sprache	140
16. Die Musik im Drama	141
17. Die reine intellektuelle Musik	143
18. Die geistige Suggestion	144
19. Heterogene Reize	145
20. Musik und Erwägung	146
21. Die Interpretation in Worten	148
22. Musikalische Versionen	149
23. Schluß	151

Vierter Teil.

Die Musik und das Ideal.

1. Die höchste Aufgabe der Musik	152
2. Die der Musik naturgemäße Idealität	153
3. Das Ideale im Wirklichen	154
4. Die Glocken und das Ideal	156
5. Der Mystizismus der Orgel	158
6. Das musikalische Predigen	158
7. Die Relativität der idealen Musik	160
8. Die Übersetzbarkeit in andere Künste	161
9. Die musikalische Metaphysik	163
10. Der musikalische Skeptizismus	165
11. Das Absolute und die Musik	166
12. Musikalischer Pantheismus	167
13. Schluß	169

Anhang.

Die musikalische Poesie und Prosa.

1. Die praktische Musik	171
2. Die Literatur ohne Sinn	172
3. Atavistische und dekadente Kunst	174
4. Primitive und volkstümliche Poesie	175
5. Kindliche und Irren-Poesie	176
6. Das Wesen der Poesie	178
7. Der poetische Stoff	180
8. Metrik und Poesie	181
9. Poesie in der Prosa	182
10. Das Wesen der Prosa	184
11. Wagner gegen Spencer	185
12. Die Entwickelung der Ausdrucksmittel	187
13. Graphische, mimische und vokale Prosa	188
14. Die Prosa der Musik	190
15. Die künftige musikalische Sprache	192
16. Der Symbolismus im Klang	193

Anmerkungen des Herausgebers 195

Einleitung.

1. Nicht ein Buch zu schulmäßigem Gebrauch, in dem sich mit größter Objektivität die wichtigsten Daten einer gegebenen Wissenschaft aneinandergereiht finden, biete ich. Auch darauf habe ich verzichtet, die sichersten, mindest angefochtenen Grundsätze, Regeln, Elemente einer gegebenen Kunst mit möglichst wenig persönlichem Akzent und geringen subjektiven Zutaten vorzuführen. Im Gegenteil: da ohnehin nahezu jede Lösung der zu behandelnden Probleme aus diesem oder jenem Gesichtspunkte bei dem heutigen Stande des Wissens und der Erkenntnis in Zweifel gezogen werden kann, so habe ich — selbstverständlich nach gewissenhafter, wenngleich nicht stets durch genaue Zitierungen und literarische Angaben offenkundig gemachter Berücksichtigung der seitherigen wissenschaftlichen Leistungen — gerade darauf Gewicht gelegt, das Persönliche, Subjektive der Standpunkte und der einzelnen Behauptungen scharf erkennbar werden zu lassen und meine Neigung zu originaler Konzeption nicht einzudämmen. Diese meine Art wird, wie ich wohl weiß, Viele verdrießen. Dennoch glaube ich sowohl dem Fortschritte der Erkenntnis im wissenschaftlichen Sinne als namentlich auch einer edlen und aufrichtigen Kunstpflege und dem geistigen Leben der Künstler und der Gebildeten überhaupt nützliche Anregung geben zu können.

Das Buch will sein eine Betrachtung der Musik, insofern diese auf unsere Seele wirkt. Eine Betrachtung der Musik nicht als einer Kunst, sondern speziell als der Kunst der Töne; nicht an sich, sondern in ihren seelischen Wirkungen; und wiederum nicht in den Wirkungen, die sie mit den übrigen Künsten gemein hat, sondern in den ihr besonders eigentümlichen, die sie unterscheiden

von denen der Mimik, des Tanzes und der Poesie, der Malerei, der Skulptur und der Architektur.

Das erste und gewichtigste Problem, das mir dieses Programm zu lösen aufgibt, ist mithin eine Kennzeichnung der eigentlichen Natur der Musik, ihres Unterschiedes von den anderen Künsten und ihrer Gegensätzlichkeit gegen diese. Es gilt vor allem den Begriff der Musik festzulegen, weil die ganze folgende Erörterung durch diesen Begriff zusammengehalten wird und von ihm nicht zum wenigsten der Wert dessen abhängt, was ich zu entwickeln vorhabe.

Wie paradox nun auf den ersten Blick eine solche Behauptung auch scheinen mag: nicht in der Musik, die man allgemein so nennt, sondern in derjenigen, der man allgemein diesen Titel weigern dürfte, ist das tiefste, das nicht weiter zurückführbare, wahre Wesen der Musik zu suchen. Das heißt: nicht in der Musik des Musikers oder des Dilettanten oder einfach des zivilisierten und gereiften Menschen, ja nicht einmal in der des Menschen schlechthin; vielmehr in der Musik des einfachsten, des ungebildeten, unwissenden, seiner selbst nicht bewußten, des primitiven Menschen, in der Musik des Kindes, des Wilden, sogar in der des Tieres; kurz in der Musik aller derer, bei denen sich diese Kunst, wie der Chemiker sagen würde, *in statu nascendi*, in ihrer unverkünstelten Ursprünglichkeit, in ihrer nicht durch echte und unechte Kultur verschütteten Einfachheit, in ihrer schleierlosen Nacktheit offenbart.

„Jede Pflanze erkennt man aus ihrem Samen," sagt schon Dante mit tiefem Verständnis für die uns heute geläufige genetische Betrachtungsweise; und jedes psychiche Geschehnis, somit auch jedes ästhetische, erkennt, bestimmt, erklärt man am besten, d. h. nach seiner innersten Wesenheit, in seinem ursprünglichen Kern, wenn man es in seinen ersten und rudimentären Erscheinungsweisen, in seinen schematischen Anfängen, seinen dürftigsten und also einfachsten, nicht vorbedachten, nicht gewollten, nicht studierten, nicht ausgearbeiteten Formen erforscht.

Es wird bei dieser Forschung sowohl passives wie aktives musikalisches Verhalten in Betracht zu ziehen sein. Subtile Unterscheidungen zwischen beiden erübrigen sich an dieser Stelle. Ist ja doch das passive Verhalten, der Geschmack, d. h. die Fähigkeit, im Gebiete der Töne — ganz ebenso hier natürlich, wie im Ge-

biete der Bewegungen, der plastischen Formen oder der Farben — das Schöne zu erleben, nur gewissermaßen graduell unterschieden von der Kunst als der Fähigkeit, das Schöne so intensiv zu erleben, daß man es in sich nachzuschaffen, es sich ganz zu eigen zu machen und als eigenen seelischen Gehalt in eigene, Zeit und Raum überwindende, neue Form zu prägen, voll Freude an Gestaltung und Mitteilung, das unwiderstehliche Bedürfnis hat! Es wird genügen, den Leser in kurzen Zügen an das zu erinnern, was von den ersten, passiven und aktiven, musikalischen Lebensäußerungen der Tiere, der Wilden, der Kinder bekannt ist, um einen klaren, einfachen und zuverlässigen Begriff von dem zu gewinnen, was die Musik in Wirklichkeit ist und welcher Platz ihr im System der Künste gebührt.

Ist das erreicht, so ist auch der Grund zu den ferneren Erörterungen gelegt: über den immer höheren und verwickelteren Einfluß der gereifteren und erarbeiteten Musik auf die gebildeteren und überlegenen Geister; über ihre Eignung, nicht nur das Ohr in Anspruch zu nehmen, sondern auch mittelbar jedes andere Sinnesorgan anzuregen; ferner über ihre Macht, Stimmungen und bestimmte Gemütserregungen hervorzurufen, musikalische und andere Vorstellungs- und Gedankenreihen zu erwecken, Träume und Strebungen, sowie ekstatische, dem Idealen sich nähernde Zustände zu erregen; und schließlich über die ultra-artistische Musik, über jene, die ich musikalische Prosa nenne und deren Zwecke ebenso wie die des größten Teils der sprachlichen Prosa oder der architektonischen Prosa nicht sowohl ästhetisch als vielmehr praktisch, positiv, den Lebenserfordernissen angemessen sind.

2. So viel man wenigstens bis heute bestimmt weiß, sind die Gliederfüßler die ersten in der von den niedersten zu den höchsten aufsteigend betrachteten Reihe der Tiergattungen, bei denen sich Spuren von musikalischem Geschmack finden. Bei einigen von ihnen, den Insekten, treffen wir, lange bevor sich die geringste Spur von nur dekorativen und ästhetischen Regungen, d. h. von Tanz und Mimik, zeigt, sowie auch lange bevor, ja sogar ohne daß überhaupt irgend welche stimmliche Äußerung erzeugt wird, die in irgend einer wenn auch noch so dunklen und dürftigen Weise die menschliche Poesie vorausahnen ließe, — bei den Insekten, sage ich, treffen wir bereits die ersten musikalischen Lebens-

äußerungen. Der Geschmack, nur der akustische und passive, findet sich sogar und zwar sehr entwickelt noch früher als bei den Insekten, bei den Spinnen.

Die Tatsache ist bekannt, daß die Spinnen aus ihren Schlupfwinkeln herauskommen bis zum Rande ihrer Netze und daß sie sich auch noch von da mit einem Faden herablassen, um besser und mehr aus der Nähe den zarten Ton einer kleinen automatischen Musikschachtel und deren einfache Melodie zu hören. Berühmt und viel erzählt ist auch die Berthome begegnete, (fälschlich indes, offenbar wegen der Namensähnlichkeit, Beethoven zugeschriebene) Anekdote, von der Michelet erzählt: eine Spinne, die erste und einzige Verehrerin des frühreifen Musikers, war so hingerissen von den Tönen und so sehr zutraulich zu dem höheren Wesen, das ihr das Entzücken an ihnen verschaffte, daß sie jedesmal, wenn der noch junge Mann in einem entlegenen Zimmer seine Übungen auf der Violine ausführte, von der Decke bis auf seinen Arm herunterkam, um dort unbeweglich und gewissermaßen verzückt sitzen zu bleiben und sich die monotone, unaufhörliche Folge von Skalen und rein technischen Exerzitien anzuhören.

Ein anderer Autor berichtet von einer ganz ähnlichen Erfahrung, die Fräulein Rabigot gemacht hat, als sie Klavier spielte. Von den geheimnisvollen Akkorden angezogen, kam eine große Hausspinne die Wand hinab, um bei dem Instrument still zu halten. Das Fräulein unterbrach entsetzt das Spiel. Darauf ging die Spinne behende wieder in ihren Schlupfwinkel hinauf. Aber kaum hatte die Musik wieder begonnen, so kam sie abermals herunter. Und so tat sie es wiederholt und an mehreren Tagen hintereinander. Nachdem sich so allmählich die Angst und der Abscheu der musizierenden Dame in wohlwollende und staunende Neugierde verwandelt hatte, konnte das Tierchen auf dem Klaviere verbleiben, und es verhielt sich hier so weltverloren, daß die Fliegen unbehelligt ganz nahe an ihm vorbeiziehen konnten, ohne daß es sich auch nur einen Augenblick hätte verleiten lassen, sie zu haschen.[1])*)

3. Indes, wenden wir uns wieder zu den wahren und eigentlichen Insekten! Die Grillen, die Heuschrecken und die Zikaden gehören als Organismen zu den niedrigsten, und doch beschränkt

*) Die Ziffern beziehen sich auf die am Schlusse der Arbeit befindlichen Anmerkungen des Herausgebers.

sich ihr Geschmack nicht mehr auf das bloße und einfache Zuhören, sondern strebt bereits zur Ausführung von mehr oder minder melodiösen, aber für mich zweifellos bereits musikalischen Schreien. Ich sage „bereits musikalischen", weil, wenn man nicht hier beginnt, man vernünftiger Weise auch weiterhin keinen bestimmten und umschriebenen Ausgangspunkt findet, den man als Anfang dessen bezeichnen könnte, was man als wahre Musik anzuerkennen geneigt wäre. Doch, davon werden wir noch später bei Gelegenheit der Begriffsbestimmung der Musik handeln.

Die Musik also dieser niederen Insekten ist, wenigstens so viel wir heute davon wissen, rein instrumental: instrumental in dem Sinne, daß das Organ, welches sie hervorbringt, zwar ein integrierender Teil des Tierkörpers ist, aber doch nicht das Vokalorgan an sich selbst, d. h. eine Art von Kehlkopf, der wie bei den anderen höherstehenden Insekten und bei den Wirbeltieren in Verbindung mit dem Atmungsapparat stände.

Es handelt sich vielmehr bei den Heuschrecken um Reibung der Fußränder, die den Bogen machen, auf den Rändern der harten und häutigen Flügel, die die Saiten dieser eigentümlichen Violine darstellen. Bei den Heupferden und den Grillen, die den Dichtern der Landschaft, wie Vergil, und den Dichtern der Romane des häuslichen Herdes, wie Dickens, so lieb sind, sind es die runzligen oder durchfurchten harten Grundflügel, die einander reiben in gellendem Rhythmus [2]). Und bei den Zikaden schließlich, bei den helltönenden, der Euterpe heiligen Zikaden, die für die Griechen das Symbol der gesamten Kunst der Töne bildeten, ist es eine komplizierte Unterleibshöhlung, eine Art von Zimbel und Physharmonika zusammen, was die Trunkenheit der Tierchen an Sonne und Liebe in einfache musikalische Formen übersetzt.

Ich spreche nicht im metaphorischen Sinne und keineswegs oberflächlich wegen der Verwandtschaft hier von Musik, sondern in der Absicht, dem Worte eine erweiterte wissenschaftliche Geltung zu schaffen. Denn, wenn es auch sehr wohl wahr ist, daß nur die männlichen Tiere das Privilegium des Gesanges haben, ist es doch nicht ganz exakt, zu behaupten, daß hier die Musik nur als Lock- und als Verführungsmittel gegenüber den stummen Weibchen diene. Auch außer der Begattungszeit wiederholen nämlich in der Tat diese „Meistersinger" der Mondeshelle oder der glühenden Sonne für

sich selbst, aus rein individuellem Trieb und zu uninteressiertem egoistischem Vergnügen, ihre eigenartigen Weisen.

Zudem: wenn auch zum Beispiel bei der Grille das scharfe „Krikri“ monoton und wenig wechselreich erklingt, so geschieht doch bei der Zikade das Zirpen in regelmäßigen Absätzen, die mit einem brüsken und energischen Ansatz beginnen, in Crescendi, deren Stringendi man beinahe rossinimäßig nennen könnte, aufsteigen, dann sich allmählich abschwächen mit einem Effekt, dem man einen gewissen ästhetischen Charakter nicht bestreiten kann. Öfter, gegen Sonnenuntergang, ermattet von Licht und Glut des Tages, unterdrückt dann das Insekt die Intervalle, und sein Gesang wird kontinuierlich, in Wellen von Höhen und Tiefen, gewissermaßen um einem wirren Fließen von aufeinanderfolgenden, sich träg ineinanderschiebenden Empfindungen und Bildern Ausdruck zu geben.

All das wurde in dem göttlichen antiken Griechenland, wo man sich doch auch auf Kunst verstand, sehr wohl für Musik gehalten. Die Dichter glaubten sich zu rühmen, indem sie sich dem armseligen Insekt verglichen, und Anakreon widmete ihm eine seiner schönsten Oden. Im Volke ging die Legende von dem lyrischen Wettbewerb des Ariston und des Eunomos, aus dem der letztere als Sieger hervorging, trotzdem ihm bei der Ausführung seiner stürmischen Schöpfung eine Saite der Leier riß; es war nämlich eiligst eine Zikade herbeigekommen, um diese zu ersetzen.

4. Weniger rhythmisch und wenigstens für unser Ohr weniger musikalisch, zugleich auch wegen dieser Eigentümlichkeit von den Zoopsychologen und den Naturforschern weniger untersucht, ist das nasale Gesumme, das scharfe Gezische, das dumpfe Gemurmel der Zweiflügler und der Hautflügler, wie Mücken und Fliegen, Bienen und Hummeln, höheren und (sowohl physisch wie psychisch) vollkommneren Insekten. Diese stehen auch darin uns selbst näher, daß der Ton, den sie von sich geben, nicht bloß instrumentaler Natur und von der sehr raschen Schwingung der Flügel bewirkt, sondern auch vokaler Natur ist, d. h. zugleich erzeugt wird von einem kehlkopfartigen Apparat, nämlich von an den Mündungen der Luftröhren gespannten Häuten, die genau wie unsere Stimmbänder funktionieren. Die mit wissenschaftlicher Strenge und mit künstlerischer Genialität von Landois durchgeführten Beobachtungen und

Experimente lassen hierüber keinen Zweifel. Was hier noch zweifelhaft ist, das ist die Bedeutung dieser Stimmen: haben sie einen praktischen und Schutzzweck, oder sind auch sie rein lustfördernder und ästhetischer Natur? In betreff der Fliegen, die mit ihren so eintönigen Chören jene seltsamen Quadrillen begleiten, die wir nur allzuhäufig aus nächster Nähe verfolgen können und seit den frühesten Schulbankzeiten verfolgt haben, könnte man wahrlich glauben, daß die zweitgenannte Annahme die richtige sei.

Man erinnere sich an die reizende Erzählung von Bernardin de Saint-Pierre über diese Seltsamkeit im Tierreiche! „Ich habe mich häufig", so erzählt der bedeutende Dichter und Naturforscher, „mit Vergnügen damit befaßt, die Fliegen nach dem Regen anzuschauen, wie sie eine Art Kontretanz aufführen: in Quadrillen geteilt, erheben sie sich, steigen nieder, drehen sich im Kreise, verschlingen ihre Reihen, ohne sie zu verwirren; die Balletkorps unserer Theater machen es nicht komplizierter und graziöser. Es scheint, daß diese Kinder der Luft zum Tanzen geboren sind. Sie lassen auch während ihres Kotillons eine Art von Gesang hören. Ihre Kehlen sind nicht klangreich wie die der Drosseln oder Kanarienvögel, wohl aber sind es ihre von zarten Luftröhren durchzogenen Brustkästchen, und aus ihnen ziehen ihre Flügel, wenn sie die Luft durchqueren, ein melodiöses Rauschen."

Musik also und Tanz zugleich: es ist eine neue Kunst, welche an der Seite ihrer älteren Schwester ihren Platz nimmt, nachdem diese selbst noch kaum der ersten Laute fähig ist. Achten wir darauf, weil wir sehr bald von dieser Einsicht werden Gebrauch zu machen haben!

5. Wir gehen nun ohne weiteres zu den höheren Tieren, den Wirbeltieren, über. Auch unter den Fischen, die ja sprichwörtlich stumm sind, fehlen nicht die Gattungen, die, „wenn sie die Liebe beseelt", das mit melodiösen Lauten zu erkennen geben. Mit weithin vernehmbarer Stimme, auch mit einem gewissen Reichtum der Modulation trillern oder gurgeln hingegen bei abendlichem Himmel im Chor ihre gutturalen Frei- und Freiluftkonzerte die Reptilien der Sümpfe, verborgen zwischen Rohr und Algen. Geht man noch eine Stufe höher, so trifft man unter den Reptilien die Schlangen und zwar die furchtbarsten und giftigsten, wie die Klapperschlange oder die Brillenotter, die sich bezaubern und gelehrig und unschädlich machen lassen durch das Getön einer Flöte. Ferner die

Eidechsen, die feine Unterscheidungen zwischen Instrument und Instrument, zwischen Motiv und Motiv machen, indem sie den einen selbstvergessen und verzückt lauschen, bei den anderen gleichgültig bleiben und wieder bei anderen, von Widerwillen erfüllt, sich zur Flucht wenden; eine von Fétis beobachtete Eidechse z. B. zeigte eine besondere Vorliebe für das Adagio in F und für das Quartett in C von Wolfg. Am. Mozart.[3]) Schließlich die trägen, weil von einer Hornkruste bedeckten Schildkröten und die gepanzerten, Schrecken erregenden Krokodile, denen gleichfalls gewisse Arien, Sonaten und sogar Kantaten so gefallen, daß man sie leicht mit deren Hülfe locken kann; erst recht, wenn sie verliebt sind, verraten sie ihre tiefe Neigung zum Gesange und ergehen sich selbst in eine Art von Romanzen, die der Absicht ihrer Autoren nach sicherlich pathetisch sind, wenn sie auch für unser heikles und einigermaßen verwöhntes Ohr nicht eben vorzüglich moduliert scheinen.

6. Die Warmblüter, Vögel und Säugetiere, bilden bekanntlich zwei Klassen, die nicht sowohl nacheinander rangieren, als parallel und gleichwertig sind. Obwohl in betreff der Musik die Vögel allgemein für sehr überlegen gehalten und auch gerühmt werden, darf man doch nicht vergessen, daß fast alle Säugetiere — wie die mit mannigfaltigen Instrumenten in den zoologischen Gärten und Parkanlagen von verschiedenen Hauptstädten Europas und namentlich von Paris und London wiederholt angestellten Versuche beweisen — auch wenn sie nicht singen oder Töne von sich zu geben vermögen, auf ihre Weise (und manches Tier sogar ein wenig auf unsere Weise) für Ton und Gesang empfänglich sind.

„Wenn die Trompete ertönt, wiehert das Pferd", so sagt man. Es liebt in der Tat die Blechinstrumente mehr als die Holzinstrumente, und die Blasinstrumente wiederum mehr als die Saiteninstrumente. Guénon, der mit vielen Pferden gleichzeitig in einem großen Stalle ein Experiment machte, sah, wie sie sich bei den ersten Noten einer einfachen Melodie sämtlich umwandten und aufmerksam wurden, wie dann die große Mehrzahl unbeweglich blieb, um bis zu Ende zuzuhören, und zwar mit einem derartigen Effekt der Erregung, daß selbst die unedelsten Eingeweide in Aktion waren, — ein nicht eben poetischer Effekt für den metaphysichen Ästhetiker, aber ein außerordentlich lehrreicher für den naturwissenschaftlichen Beobachter[4]).

Ebenso erschienen auch die dummen Schafe, die schlauen Ziegen, die behenden Antilopen, die flinken Damhirsche während ähnlich gearteter Experimente wie verzückt. Mancher Elefant begann seinen Rüssel nach pathetischen Arien im Rhythmus zu schaukeln und erregte sich besonders, ja geriet geradezu in Leidenschaft und stieß dann kriegerisch drohende Schreie aus bei den magischen Takten des „Ça ira". Ein Bär ging im Taktschritt, gewichtig und besonnen wie ein Rekrut, beim Erklingen eines Marschliedes, hörte fast mit eingehaltenem Atem gespannt auf gewisse Variationen und Koloraturen einer Violine, wurde ungeduldig erregt bei den absichtlich vom Spieler eingeschalteten, übergeschnappt mißlungenen Tönen. Die Löwen gaben sich wie bezaubert vom Gesange; mancher Löwe schien bei Instrumentalmusik das Tempo mit taktmäßiger Bewegung des Schwanzes nachzuschaffen oder die Hebungen mit dem die Spitze schmückenden Haarschopf anzugeben. Einem Wolfe verursachte die Musik Schauer und Angst, sie brachte ihn zu Zähnefletschen und Geheul als Ausdruck seiner heftigen Empfindung. Ein junger Hund schließlich nahm bei langsamen und getragenen Noten eine seltsam komische melancholische Haltung ein, während er forsche und scharfe Töne mit kläglichem Geheul oder wütendem Gekläff begleitete.[5])

Es fehlt übrigens nicht an Säugetieren, die auch spontan singen und Töne erzeugen. Es singen zum Beispiel, und zwar nicht ohne Mannigfaltigkeit und Anmut der Töne, die nestbauenden Arten der Mäuse. Es singen ferner auf absolut musikmäßige, wenngleich primitive Weise einige Affen. Manche von diesen offenbarten bei den gewöhnlichen Experimenten ganz außerordentliche Bestürzung oder Unruhe, ja gerieten geradezu in Wut bei falschen Akkorden. Reisende und Naturforscher beschreiben übereinstimmend die seltsamen Scharen von zwanzig bis fünfzig Schimpansen, die rhythmisch mit den Händen und mitunter mit den Füßen gegen einander stießen, auch manchmal mit Stöcken, rohen Trommelschlägern aus hohlem Holz, rhythmisch zusammen schlugen, wie das viele unserer Kinder mit Vergnügen gleichfalls tun.[6]) Brehm erzählt nicht ohne Bewunderung von einem Gibbon, den er in London hat singen hören: der Gibbon sang aus eigenem Antriebe, und ohne daß ihn jemand gelehrt hatte; das arme, der Heimat entrissene Tier begann beim Grundton des E, kam in Halbtönen eine ganze Oktave höher und

durchlief mit heller Stimme die ganze chromatische Skala, indem es jeder folgenden Note das Ausgangs-E voraufgehen ließ; und allmählich vermehrte es die Intervalle, je höher es kam, verringerte sie hingegen und beschleunigte das Tempo in gleichmäßiger Weise, wenn es die Skala abwärts sang; es endete zuletzt seine Strophe, wie Landleute ihre heiteren Ritornelle bei den Weinlesegesängen, mit einem hohen, jauchzenden Schrei aus voller Lunge.

7. Immerhin sind es, wie gesagt, die Vögel und fast die Vögel allein, die gemeinhin und verdienter Weise den Ruf genießen, in der Gesangspassion Vorläufer und nahezu Wettbewerber des Menschen zu sein. — Wie die Insekten, die in physischer und psychischer Hinsicht unter den Nicht-Wirbeltieren ziemlich den gleichen Rang einnehmen wie die Vögel unter den Wirbeltieren, singen die Vögel namentlich in der Periode und Jahreszeit der Liebe, jedoch nicht nur dann. Je niedriger eine Ordnung in einer Klasse steht, desto häufiger findet man in einer einheitlichen Äußerung Gesang, Tanz, Mimik vereinigt, gleich als ob die Unvollkommenheit der Tiere in jeder dieser Künste sie zwänge, sich aller zu bedienen, in dem eitlen Bemühen, das Übermaß ihres zwar einfachen, aber um so intensiveren Liebesverlangens zum Ausdruck zu bringen.

Die Berghähne, von denen Richet in seiner Arbeit *„L'amour"* des längeren spricht, tanzen häufig und vielfach, so gut es eben gehen will, dabei singend, vor ihren Hühnern oder richtiger um diese herum; sie spreizen dabei Hinterteil und Flügel fächerartig, erschöpfen sich in Verbeugungen, wie es übrigens die Täuberiche und Turteltauben auch tun, aber übertreiben allmählich, als wären sie von epileptischer Raserei erfaßt, sowohl die mimischen als auch die rhetorischen Ausdrucksbewegungen bis zu solchem Paroxysmus, daß sie schließlich entkräftet zu Boden fallen. Ähnlich treiben es auch die prächtigen Goldfasane und die stolzen Paradiesvögel mit Kunststücken, Tänzen und so rasendem Gelärm, daß man in solchen Momenten der Leidenschaft ihnen ganz nahe kommen, sie fassen und sich ihrer bemächtigen kann. [7])

Aus reinem und uninteressiertem ästhetischem Wohlgefallen hingegen berauschte sich der Papagei von den Molukken, den Mantegazza besessen und in seinem Buche über menschliche Ekstasen beschrieben hat, an Lärm und Bewegung: es waren Tonleitern von Pfiffen, Trillern, Seufzern, Kollern, unterbrochen von

Worten und Namen und menschlichen Interjektionen, unendlich mannigfaltig, bizarr begleitet von unaufhörlichen Akrobatenstückchen; der kleine, ganz rote und grüne Klown hängte sich mit den Krallen auf und baumelte mit dem Kopf nach unten, machte Schaukel, Kapriolen und Kreisdrehungen, tanzte und wiegte sich hin und her, drückte sich nieder und reckte sich hoch, öffnete und schloß wechselweise die Flügel, immer im Takt und in Übereinstimmung mit den Klängen seiner Stimme.

Und das muntere, veränderliche, frivole und ruhelose Volk der Sperlinge, von der geschwätzigen Schwalbe und der einsilbigen Nachtschwalbe bis zur lieblich tönenden Grasmücke, der pathetischen Amsel, der feierlichen Drossel, dem helltönenden Finken, dem exotischen Polyglott, der himmlischen Nachtigall? [8])

Die Nachtigall ist es, die, rasend vor Eifersucht, verzweifelten Wettstreit mit ihren Rivalen führt, um die Nebenbuhler mit dem Wohllaut und der Meisterschaft des schönen Gesanges zu besiegen, und die, wie im Konservatorium, ihre Klassiker studiert und sie nachzuahmen sucht, indem sie bald schmähliches Plagiat an ihnen übt, bald sie mit ehrbarem und edlem Stolze variiert. Die Nachtigall ist es, die aus dem Gesange ein leichtes Dilettantenvergnügen macht und auch eine frenetische Leidenschaft derart, daß sie manchmal in nervöser Erschöpfung von ihrem Gesange tot zusammenbricht. Sie ist es, die unbeweglich halblaut vor sich hin singt und die mit voller Kehle sich wiegend und schaukelnd ruft, die sich, um zu singen, im Fluge durch das unendliche Himmelblau schwingt, gleich als ob sie die Erde für ihre Kunst zu eng und nicht würdig genug hielte, und die doch auch nur in der geheimnisvollen Stille sternerhellter Nacht ihre Stimme hören läßt. Die Nachtigall ist es ferner, die wie der geberdenreiche Polyglott von Amerika, der sieghafte Wetteiferer unserer Kalanderlerche, nachahmende und zugleich realistische Musik treibt, wenn sie in ihre harmonischen Strophen die Verse und Noten, die Töne und Geräusche des physischen und biologischen Universums, das sie umgibt, einfügt, die Gesänge der anderen Vögel, das Gebelle, Geschrei, Geheule, das Miauen, das Gekreische wilder Tiere, das Quaken der Frösche, das Zischen der Schlangen, das Gesumme der Insekten, das Rascheln des Laubes, das Gemurmel des Baches, das Sprudeln des Wasserfalls, das Peitschen des Regens, das Prasseln des Hagels. Die Nachtigall,

sie macht schöpferische Kunst, Traumkunst, ganz subjektive Kunst, die um so mehr bezaubert, je weiter sie sich von der Wirklichkeit entfernt.[9])

Und doch fehlt es nicht an Kritikern und Musikern, die den Tieren im allgemeinen und den Vögeln im besonderen den musikalischen Charakter ihres Gesanges bestreiten![10]) Es gibt, dank ihnen, auch noch Metaphysiker, die heute, nach einem halben Jahrhundert evolutionistischer Forschung und Theorie, glauben, daß die Musik, ja die Kunst überhaupt, sogar alles Psychische ein Privileg des Menschen ist, eine göttliche Begabung, die der Schöpfer der einzigen von ihm nach seinem Ebenbilde geschaffenen Kreatur eingeflößt hat, damit sie herrsche und Gewalt übe über alle anderen Kreaturen, sie verachtend und verkennend.

Den Vertretern dieses Standpunktes begnüge ich mich, anstatt langer und leerer „wissenschaftlicher" Argumente und philosophischer Syllogismen, die wunderbaren Worte vor Augen zu halten, mit denen Gabriele d'Annunzio, der nur schöner aussprach, was auch Maupassant schon gesagt hatte, in seinem *„L'Innocente"* diese hohe Erscheinung vormenschlicher Kunst zu kennzeichnen gewußt hat:

„Die Nachtigall sang. Zuerst war es ein melodiöser Ausbruch von Jubel, ein Wurf von leichten Trillern, die in die Luft fielen mit einem Klang von Perlen, die auf die Scheiben einer Glasharmonika aufprallen. Dann kam eine Pause. Ein Schlagen begann, ganz mild und ungewöhnlich andauernd, als wär's eine Kraftprobe, ein übermütiger Angriff, eine Herausforderung an einen unbekannten Gegner. Eine zweite Pause. Ein Thema von drei Noten, in fragender Betonung, folgte in einer Reihe leichter Variationen, ein fünf- oder sechsmaliges Wiederholen der kleinen Frage mit einer Modulation wie auf einer zarten Rohrflöte, einer Hirtenpfeife. Eine dritte Pause. Der Gesang wurde elegisch, wandte sich zu Moll, wurde zart wie ein gehauchter Seufzer, steigerte sich zu jammerndem Klagen, war der Ausdruck der Trauer eines vereinsamten Verliebten, eines tiefschmerzlichen Sehnens, eines vergeblichen Wartens; ein neuer Aufruf zum Schluß, ganz unvermittelt, scharf wie ein Angstschrei, dann hörte es auf. Eine weitere, gewichtigere Pause. Dann vernahm man einen neuen Akzent, der gar nicht aus derselben Kehle gekommen zu sein schien, so gedrückt, furchtsam, wehmütig war er, so sehr ähnelte er dem Gepiepe eben ans Licht gekommener Vögel,

dem Gezwitscher eines Sperlingsjungen; dann wandelte sich mit bewundernswerter Beweglichkeit jener schwache Akzent in eine immer raschere Folge aufsteigender Noten, die in Trillerläufen schillerten, in glänzenden Tonleitern vibrierten, sich in kühnen Passagen entfalteten, sanken, aufstiegen, die höchsten Töne des Soprans erreichten. Der Sänger berauschte sich an seinem Gesang. Mit Pausen, die so kurz waren, daß die Noten kaum zu Ende geführt schienen, ergoß er seine Trunkenheit in eine stets wechselnde, leidenschaftliche und süße, unterwürfige und frohlockende, leichte und bedeutsame Melodie, die unterbrochen war bald von schwachen Seufzern, kläglichen Bitten, bald von unvermuteten lyrischen Ausfällen, von höchsten Anrufen. Es schien, als ob auch der Garten zuhörte und der Himmel sich neigte auf den verehrungswürdigen Baum, von dessen Wipfel ein Dichter unsichtbar solche Ströme von Poesie ausschüttete. Der Wald von Blumen atmete tief, aber schweigend. Ein gelber Schimmer war sichtbar im Westen; und dieser letzte Blick des Tages war traurig, fast kläglich".[11])

8. Es ist also vollkommen berechtigt, wenigstens in Angelegenheiten der Musik, unmittelbar nach dem Polyglott und der Nachtigall von dem unkultivierten Menschen und dem Kinde zu sprechen: sie verstehen nicht mehr und nichts Besseres zu leisten; sie haben nur eben die Fähigkeit, den Keim, um einer viel weiter gehenden und viel höheren Entwickelung teilhaftig zu werden.

Gleichermaßen primitiv wie sie sind, der eine an der Spitze der phylogenetischen Entwickelung, das andere im Anfang der ontogenetischen Entfaltung, des Werdens zum kultivierten und erwachsenen Menschen, kann man den Wilden und das Kind psychisch als weder einander überlegen noch als einander nachstehend bezeichnen. Sie haben vielmehr als parallel und als gleichstehende Vertreter zweier gleichwertiger Bindeglieder zwischen den vollkommensten Tieren und dem Menschen im letzten und im eigentlichen Sinne dieses Wortes zu gelten.[12])

Es sind mithin nicht hierarchische Erwägungen, sondern durch die Notwendigkeit einer Teilung des Arbeitsstoffes gegebene technische Momente, die mich veranlassen, nunmehr zuerst von der vor- und außergeschichtlichen und dann von der kindlichen Musik zu sprechen; ich könnte, wäre nicht die Rücksicht auf die erblichen,

in der Seele des Kindes latenten Keime, ebenso gut erst von des Kindes und dann von des Wilden Musik sprechen.

Auf den untersten Stufen der Kultur, sagt Große in seinem prächtigen Buche über die Anfänge der Kunst, ist die Musik immer unlöslich verknüpft mit dem Tanze und der Dichtung.[13]) Primitive Völker kennen den Tanz nicht anders und wissen ihn auch nicht zu begreifen denn als eine, man möchte sagen, bio-mechanische Wirkung der Musik. Und andererseits singen sie auch nie, ohne zugleich zu tanzen. Die Sprache der Botokudos hat nur ein Wort für beide Dinge. Selbst das Griechische und Lateinische, füge ich hinzu, haben für beides gemeinsame Stammworte. So ist das älteste Drama Chor, Pantomime, Tanz, Dichtung, Orchester, alles zu gleicher Zeit,[14]) wie übrigens auch die moderne Theateroper; ich mache darauf besonders aufmerksam, weil wir später Anlaß haben werden, die Überlegenheit, d. h. das Fortgeschrittene der reinen und autonomen, von Verbalismen, Gesten, Schaustellungen, ihrem Wesen fremden Hilfsmitteln freien Musik gegenüber jenem Überbleibsel des primitiven Gemenges, des künstlerischen Chaos, den heute noch das melodramatische Schauspiel darstellt, zu erweisen.

Ebenso ist auch die älteste Poesie lyrisch, d. h. musikalisch, anolog vermutlich der rohesten, ungebildetsten Poesie von Australiern, Eskimos, Hottentotten oder Fuegos-Insulanern. Und das Wort ist beachtenswerter Weise im Anfang viel mehr ein Werkzeug, ein Mittel, eine Stütze der Musik, als die Musik die Begleitung, Ausschmückung, Verstärkung des Wortes. Man darf darum mit Sicherheit behaupten, daß in der ästhetischen Geschichte der menschlichen Gattung wie in derjenigen der tierischen Typen und Klassen die Musik die Mutter der beiden Schwesterkünste, Mimik und Sprache, ist, die aus ihr entstehen, gewissermaßen als Knospen, und die erst sehr spät sich von ihr trennen, um auch allein und unabhängig zu leben und zu blühen.

9. Man muß sich nun freilich vergegenwärtigen, daß der niedrigst stehende Wilde — wie der Idiot, der Mikrokophale unter uns, der ein solcher auch nur ist eben durch Degeneration, durch Atavismus — fast ganz ohne Sprache auskommt, daß er nur stammelt, nur wenige einsilbige, unartikulierte Worte, Interjektionen, Schallnachahmungen besitzt deren Bedeutung ganz oder nahezu

ganz aus dem Tone, dem Akzente, der Stärke zu entnehmen ist, mit der er sie äußert, und gar nicht oder fast gar nicht aus den Vokalen und Konsonanten, die sie zusammensetzen. Und doch ist dieser Mensch, wenn überhaupt er Mensch und nicht Tier heißen kann, dieser Mensch, der noch nicht spricht und vor allem sicherlich nicht derart spricht, daß man auch nur entfernt die kommende Kunst der Sprache vermuten könnte, der nicht tanzt und nicht gestikuliert, außer wenn er vom eigenen Geschrei und vom eigenen Lärm erregt ist, — und doch ist dieser Mensch, sage ich, schon in diesen rhythmischen Geräuschen und in diesen monotonen Schreien, die sehr oft zu nichts Anderem dienen als zur eigenen Unterhaltung oder Betäubung, bereits ein Musikdilettant; Musikdilettant, versteht sich, von dem Werte des guten, Tonleitern singenden Gibbon aus dem Zoological Garden in London oder der in den Wäldern Guineas Hölzer im Takte klopfenden Schimpansen, von denen oben die Rede war.

Erst später, bei den Wilden, die schon etwas weniger wild sind, bilden Musik, Tanz und Dichtung, nachdem sie so weit gereift sind, daß sie gleichaltrig erscheinen, jene natürliche Einheit, von der Große spricht, oder vielmehr jene dreigliedrige Bindung, deren wertvolle Elemente zu trennen, zu isolieren und getrennt und gereinigt nutzbar zu machen, erst der vornehmlich analytische Einfluß der Kultur vollbringt.

Daß die eigene Kehle das erste musikalische Instrument des Menschen gewesen ist, erweist auch die Feststellung Großes, derzufolge die Instrumentalmusik um so mehr der Vokalmusik den Platz räumt, je weiter man die vorgeschichtlichen oder außergeschichtlichen Lebensäußerungen des Menschen rückwärts verfolgt. Hierin liegt auch eine anderweite Bestätigung unserer Annahmen, daß die musikalischen Elemente der menschlichen Stimme das erste und das ursprünglichste, fundamentale Produkt der Kehle und naturnotwendig älter sind als jedwedes Wort mit Bedeutungsinhalt, als jedwede kennzeichnende Geste oder Handlung, die in unserem Erfahrungsbereich ihnen voraufgeht, sie begleitet oder erläutert.

10. Die Theorie Spencers, daß die Musik ihre wesentliche Quelle in dem Tonfall der leidenschaftlichen „Erörterung“ habe und daß der Gesang nur die letzte Station einer Entwickelung der Ausdrucksbewegungen sei, deren Ausgangspunkt in der bewegten Stimme

liegt, vermag ich nicht anzunehmen; es sei denn mit der Einschränkung, daß es sich um eine nur im weitesten Sinne dieses Wortes so zu nennende „Erörterung“ handelt, um eine rudimentäre, interjektionsartige, unartikulierte, mehr aus Noten als aus Buchstaben, und aus musikalischen Wendungen mehr als aus logisch bedeutungsvollen Worten bestehende. Ja, auch dieses Phänomen ist bereits durch ein anderes noch einfacheres verursacht, das von Wied unter den Minkopern und Botokudos bemerkt hat. Deren Gesang besteht nämlich nur aus sehr wenigen, bald hohen bald tiefen, wenig melodischen Tönen, die wirklich (wer möchte wohl im Vergleich den Gesang der Nachtigall unmusikalisch nennen!) zu sehr kurzen, aber mit trostloser Eintönigkeit lange, endlos wiederholten Liedchen ohne Worte zusammengesetzt sind. Erst unter den Australiern beginnt die Annahme des großen englischen Philosophen sich zu bewahrheiten: ihre Rede, übrigens recht arm und von nur vagem Bedeutungsinhalt, geht nach Waitz-Gerland bei allen feierlichen Anlässen in eine Art Rezitativ über, und jeder einigermaßen lebhafte Eindruck scheint sie zum Singen anzuregen. Ebendasselbe zeigte sich bei den Eskimos. Bei den einen ebenso wie bei den anderen beruht die Musik mehr als in der Harmonie in dem zur Gliederung von Schritt oder Tanz notwendigen Rhythmus, der seinerseits, sobald eine weitere Stufe in der Entwickelung der primitiven Musik erreicht ist, von dem Stammvater der Instrumente, der Pauke, dem Tam-Tam, dessen Name schon die Einfachheit seiner Funktion und Struktur besagt, diszipliniert wird.

In Rücksicht auf die Konfusion der Fanatiker der Sozialkunst, die da wollen, daß die Kunst stets, von Anfang an und mithin ihrer Natur nach, eine zweckmäßige Äußerung der Sozialpsyche und ein Mittel zur Kräftigung der sozialen Einigkeit sei, verdient erwähnt zu werden, daß sie — und das gilt auch im besonderen für die Tonkunst — vielmehr häufig bei jungfräulichen Völkern eine der ersten Bestätigungen des reinen Hedonismus, einer der ersten Versuche gerade der nach Alleinsein strebenden Persönlichkeit — kurz, eines der ersten Mittel ist, mit denen die menschliche Seele „sich in sich selbst zurückzieht“. Die Buschmänner, die das einfachste der melodischen Instrumente aufzuweisen haben, eine von einem Holzbogen gespannte Sehne, bringen Stunden und aber Stunden in der vollkommensten Einsamkeit zu, um aus ihm, indem sie mit

einem dünnen Federkiel darüber streichen, schwache, eben nur wahrnehmbare Töne zu entlocken.[15]) Und die Australier singen fast stets jeder für sich, und nichts, sagt Große, ermächtigt uns zu glauben, daß sie irgend welchen anderen oder höheren Zweck dabei verfolgen als den eines ursprünglichen und unmittelbaren akustischen Vergnügens. Die Kunst also für die Kunst, ja die Musik für die Musik, nicht für die Sprache, nicht für die Propaganda!![16])

11. Die musikalische Psyche des Kindes ist, wie ich schon im Anfang betont habe, nicht sehr verschieden von der des primitiven Menschen, deren lehrreiches Überbleibsel der zeitgenössische Wilde darstellt.

Bernard Perez gibt in einem eigenen Kapitel seines schönen Buches über die intellektuelle Erziehung von der Wiege an in großen Umrissen auch die musikalische Psychologie des kleinen Kindes. Rhythmische Klänge gefallen ihm bereits am Ende seines ersten Lebensmonats. Es lacht und kreischt vergnügt, wenn es die Mama singen hört, und es drückt sogar bereits seine Freude mit süßem Gemurmel, man möchte fast sagen mit vag musikalischem Gesäusel aus, wenn man es in freundlichen Zurufen liebkost. Und am Ende des zweiten Monats hört es schon aufmerksam auf die Noten des Klaviers und begleitet sie mit Schreien, Gestikulieren und Strampeln, was alles sicherlich noch weder Gesang, noch Pantomime, noch Tanz ist, aber gerade deren durchaus reflexiven, automatischen, hedonischen Ursprung offenbart.

Es ist bemerkenswert, daß zu dieser Periode es ganz eigentlich die Musik allein ist, die das Kind anregt und erheitert; selbst am Gesange ist es nur das Musikalische und nicht das Wort, denn das Wort, wenn es nicht gesungen ist, läßt das Kind noch teilnahmslos und gleichgültig wie etwas, das für es weder Schönheit noch Wert hat. Und am Tone wiederum ist es die Intensität und der Rhythmus, nicht die Höhe und die Klangfarbe, die es vielleicht noch gar nicht wahrnimmt; der regelmäßig auf den Tellerrand geschlagene Löffel gilt ihm nichts minder als der leichtbewegliche Finger auf den klangreichen Tasten. Kurz, wir stehen hier noch beim Tam-Tam des Wilden.

Die Freude an der Melodie, an der Aufeinanderfolge der Töne und an der Klangfarbe, an dem unterschiedlichen Charakter der Stimmen und der Instrumente kommt erst später und stellt schon

einen weiteren Schritt und einen höheren Grad in der Entwickelung des Geschmackes dar. Ein Nichtchen von Perez strahlte im Alter von sechs Monaten vor Freude, wenn es die Tanten singen hörte, und bevorzugte schon die Stimme der einen, die mehr vibrierte und melodiöser war, indem es dieser mit aufgesperrten und aufmerksamen Augen völlig unbeweglich lauschte; auf instrumentale Musik hingegen reagierte es, indem es gestikulierend sie auf seine Weise zu begleiten suchte und dabei irgend etwas, was es gerade in den Händen hatte, auf die nächstgelegenen Gegenstände aufschlug. Hier haben wir mithin einen der Vorgeschichte seiner Vorfahren unkundigen originalen kleinen Erfinder des wirklich allerersten unter den künstlichen Musikinstrumenten vor uns. Aber hier haben wir auch, und dies noch früher, den Besitzer des natürlichen Instruments, der Kehle: seine ersten Laute sind in der Tat noch nicht Sprache, wie sie es auch nicht bei den höheren Tieren sein können, wie sie es ferner nicht bei dem primitiven Menschen, dem Protanthropos, sind, aber sie sind bereits Musik. Das, was er stammelt, oder besser die ersten Worte, oder noch besser die ersten zufälligen und phantastischen Vereinigungen von Vokalen und Konsonanten bedeuten keine Vorstellung und keinen Gedanken, sie wollen auch nichts bezeichnen; sie sind sinnloses Geschwätz, Geplapper, die als Betätigung und als Wahrnehmung vokal-akustisch, also musikalisch vergnügen, als sicherlich höchst rudimentäre Musik, aber zweifellos doch als Musik und wirklich nicht als Sprache.

Mit zehn Monaten schickt sich gemäß den Beobachtungen von Preyer das Kind (wohl zu beachten das Kind, das noch nicht spricht!) bereits an, genau wie einige Vögel, die einfachsten melodischen Ausrufe, die es von anderen hat singen hören, zu wiederholen. Es unterscheidet und wiederholt häufig auch aus natürlichem Drange die Akzente, die Takte, die verschiedenen Töne der Stimme seiner Hausgenossen; es zeigt hierbei jene Lautnachahmung, die sowohl bei den exotischen Wilden als auch bei den Wilden unter uns, nämlich den Degenerierten, Idioten, Impulsiven, Schwachsinnigen, Narren, ganz gewöhnlich ist.

Aber das Ohr, das musikalische Ohr, die Befähigung zumal, die Noten wiederzuerkennen, abzustufen, abstrakt zu klassifizieren, die verschiedenen Höhen der Töne selbst wahrzunehmen, entwickelt sich entschieden normaler Weise erst viel später, zwischen dem vierten

und fünften Lebensjahre. Alsdann wird die sprechende und die singende Stimme vollkommen unterschieden, und Sprache und Musik verfolgen bereits, von ihrer gemeinsamen Wurzel sich loslösend, zwei getrennte Wege, zwei Wege, die meines Erachtens sich immer weiter differenzieren sollten, je mehr beide Künste reifen und sich erheben. Und das Kind, das nun durch das vorwiegende Bedürfnis nach Bewegung und Betätigung und das nicht minder starke Bedürfnis nach neuen Erlebnissen, nach Wissen, nach phantastischen Gestaltungen und dem immer geschickteren und anschaulicheren sprachlichen Ausdrucke dessen, was es sieht, tut, versteht, möchte, — das Kind, das durch all das vornehmlich in Anspruch genommen wird, vernachlässigt nun gern den vokalen, nicht wörtlichen Gesang und die reine Instrumentalmusik, die ihm zu vag, zu abstrakt, zu bedeutungslos und nur eben dazu gut genug sind, die Tänze und die mimischen und figurativen, gesprochenen und dramatischen Spiele, welche kompliziertere und dem Leben näherstehende Künste leisten, zu begleiten. Es ist dieselbe Entwickelung also, die wir vorher in der Abfolge der ethnischen Stadien des Seelenlebens aufgezeigt haben.

Und das schon etwas herangewachsene Kind, bemerkt Perez, fährt fort, die Gesangsmusik vorzuziehen, der die Worte einen künstlich genauen Bedeutungsinhalt verleihen — einen gefühlsbetonten begrifflich faßbaren Bedeutungsinhalt, meine ich; also nur jenes Getön, das es zwar auch als reinen Ohrenschmaus genießen, aber sonst fast nicht fühlen oder begreifen kann.[17])

12. Aus all dem Voraufgehenden erhellt ganz klar, wie mir scheint, daß die Musik sowohl bei den Tieren wie beim primitiven Menschen und dem Wilden, der den Primitiven in der modernen Welt darstellt, wie auch beim Kinde, das des primitiven Menschen geistige Entwickelung abgekürzt wiederholt, die erste unter allen Künsten ist, die sich äußert; daß ferner die Musik sich hier zunächst auf ihre Elemente zurückführt, zuerst einfach im Rhythmus besteht, sodann Tonmodulationen und schließlich, erst zuletzt, auch Melodie und Harmonie der Töne besitzt; daß sodann die Mimik sich ihr zugesellt, vermöge der Bewegung zeugenden Einwirkung, die sie auf das Nerven- und damit auch auf das Muskelsystem übt; daß endlich das Wort, das wahre und inhaltsvolle Wort, das Letzte ist, das sich mit ihr vereint und ihr Unterstützung, allein zugleich auch Entar-

tung bringt, durch den eigenen, heterogenen Wert des Ausdrucks. Die Vereinigung der Musik mit dem Worte geschieht aber erst und allein beim Menschen, und beim Menschen schon im Anfange seiner Kultur, in dem entscheidenden Moment, der ihn für immer von der wilden Tierheit trennt, der ihn gerade vermittels des Wortes anfangen läßt, die Erfahrung der Generationen zu sammeln und aus ihr immer größeren Nutzen für den Fortschritt und die Erhebung zu ziehen. Und so ist es auch beim Kinde, das sinnvolle Worte erst spricht und singt, nachdem es bereits eine Weile sich musikalisch, d. h. mit unartikulierten Tönen, und dann auch mimisch mit konventionell verständlichen Gesten auszudrücken pflegte. Das Wort kommt sowohl in der Phylogenesis wie in der Ontogenesis des Menschen erst zuletzt, und zwar nachdem die lange Erfahrung vorerst die Töne, später auch die assoziativen Gesten als unzulänglich erwiesen hat, um Empfindungen, Gefühle und Gedanken, die immer zahlreicher und immer komplizierter werden, zum Ausdruck zu bringen.

13. In Anbetracht alles dessen, — was ist nun die Musik, die reine Musik selbstverständlich, wie sie stets im Anfang ist, und wie sie zum Ende ihrer Entwickelung wieder zu werden strebt? Und welches ist die Stelle, die ihr in der Gruppe der Künste zukommt?

Selbstverständlich muß der Begriff und somit die Definition der Musik sich gründen auf die Forschungen über ihre Quellen und ihre anfänglichen Formen, Forschungen, die sehr viel weiter vorgerückt und ausgedehnt sind, als gemeinhin und auch von seiten der berufsmäßigen Musiker noch angenommen wird. Aber es gilt hier, wie bei jeder anderen wissenschaftlichen Untersuchung, erst einmal die chinesischen Mauern niederzuwerfen und die leeren Grenzgräben zu füllen, die der Mensch zu seiner Bequemlichkeit aufgerichtet und ausgegraben hat zwischen den Worten und den Begriffen, die mit ihnen ausgedrückt werden, und die sich in der konkreten Wirklichkeit, in den äußeren erlebbaren Erscheinungen gar nicht vorfinden, da sie unser auf Vereinfachungen und Schematisierungen bedachter Geist vielmehr erst hineingetragen hat, um durch künstliche Vereinzelung das Verständnis zu fördern.

Ohne eine Ausweitung vulgärer Begriffe und scholastischer Definitionen müßten somit nicht nur zahllose Übergangserscheinungen von den Untersuchungen der Denker ausgeschlossen bleiben,

sondern es würden auch jene Erscheinungen, die auf den wissenschaftlichen Verzeichnissen verbleiben, eine Verunstaltung erfahren infolge des willkürlichen Abschneidens all der lebendigen Äste, die sie in Gestalt der vagen und anonymen Zwischenformen und Nüancen unter einander verbinden. Für mich ist also Musik jedwedes Getön, das ein akustisches Vergnügen zu gewähren vermag; nicht mehr und nicht minder. Und ich verstehe hierunter jedwedes Getön, von irgend wem und in irgend welcher Weise erzeugt, von irgend wem und in irgend welcher Weise genossen; und ich meine ferner jedwedes akustische Vergnügen auf Seiten eines lebenden Wesens, das diesem ein organisches oder unorganisches äußeres Agens bereitet oder dessen bewußter oder unbewußter Urheber für sich und für andere oder auch nur für sich allein es selbst ist; und ich meine ferner jedwedes akustische, vor allem und hauptsächlich spezifisch sinnliche Vergnügen, das erst in zweiter Linie und gegebenenfalls auch den anderen Sinnen sympathisch, das heißt fähig ist, auf Grund von Nerven-Assoziationen verschiedene Begleitempfindungen, Gesichts-, Tast-, Muskel-, Gemeinempfindungen usw. auszulösen oder auch, und noch mehr und besser: höhere und kompliziertere seelische Erscheinungen, Gefühlsregungen, Begeisterungszustände, Gedanken zu erwecken.

In diese meine Definition ist nicht nur jedwedes gewöhnlich als musikalisch anerkannte Phänomen mit einbezogen und als organischer Bestandteil der Gesamtheit der Phänomene exakt eingeordnet, sondern auch mit gewissen, logischer Weise gebotenen Einschränkungen eine große Zahl von Tatsachen, denen ich und niemand, wollte man ihren musikalischen Charakter leugnen, klar nachzusagen wüßte, was sie dann eigentlich sind und wohin sie gehören. Hierfür insbesondere werde ich im weiteren Verlaufe meiner Arbeit reichliche Belege beizubringen haben.

14. Es erübrigt mir nun das andere Problem, nämlich die besondere Stellung, die der so verstandenen Musik im System der schönen Künste gebührt.

Plato hat in seiner utopistischen „Republik“ unter vielen Blitzen wahrhafter Genialität und unter vielen Verirrungen einer leeren, mehr phrasenhaften Philosophie auch eine Klassifikation der Künste entworfen, in der sich, was wohl zugestanden werden muß, der fruchtbare Keim dessen findet, was seither Gutes inbezug auf dieses

Thema geleistet worden ist. Die Malerei, unter der der „göttliche“ Athener noch alle graphischen und plastischen Künste vereint begreift, wird hier zur Musik in Gegensatz gestellt, zur Musik, die er als Inbegriff der Dramatik und der Mimik, der rhapsodischen Epik, der Lyrik und des Chortanzes verstand, so wie die Ruhe im Gegensatze steht zur Bewegung, der Raum zur Zeit, die Gesichtsfunktion zum Gehörsinn.

Später nimmt ein Schüler des Aristoteles (Aristoteles selbst war bekanntlich aus Platos idealistischer Schule hervorgegangen), nämlich ein gewisser Lucius oder Lucilius von Tarra, die alte, noch verschwommene und unentwickelte Idee wieder auf und klärt und vervollkommnet sie zu jener Gliederung der Künste, die uns heute als das einzige Denkmal seines glänzenden Verstandes übrig geblieben ist und die Westphal als die vollkommenste rühmt, die je gegeben wurde.

Hier sind als Grundlage die beiden Kategorien Platos beibehalten, aber ihr Wert ist dahin geläutert und präzisiert, daß die erste das Statische, Formale, Räumliche, Symmetrische, die zweite das Dynamische, Rhythmische, Zeitliche, Harmonische umfaßt. Diese ist die Erzeugerin von Werken, die nicht Gegenstände, sondern Tatsachen (Töne, Gesten, Worte) und mithin flüchtig und nur durch konventionelle, ihrer Eigenart fremde Zeichen (Schrift) fixierbar sind, die darum noch eine neue Übersetzungs- und Erläuterungsarbeit, ja fast eine neue Schöpfung von seiten desjenigen erheischen, der sie lesen, darstellen, ausführen muß.*) Jene hingegen ist die Erzeugerin von Kunstwerken, die wirkliche und dauernde Gegenstände (Gebäude, Bildsäulen, Gemälde) sind und die also keiner neuen und aufeinanderfolgenden Mitarbeiter bedürfen.

In dieser antiken und jetzt erneuerten Gliederung des Lucilius wird genialer Weise jede Kategorie der Künste in drei Ordnungen geteilt, die einander in den beiden Reihen parallel folgen: die Architektur und die Musik, die das Paar der ursprünglichen und mütterlichen, subjektiven und unbegrenzten und somit suggestiven und sym-

*) Heute freilich besitzen wir in dem Phonographen und dem Kinematographen die Mittel, welche wunderbarerweise mechanisch, wenngleich in noch unvollständiger und unvollkommener Weise, auch die fließenden unvermittelten Schöpfungen dieser drei Künste festzuhalten und wiederzuerzeugen vermögen.

bolischen Künste bilden; alsdann die Skulptur und die Mimik (bei der der Tanz einbegriffen ist), die, jede in ihrem Bereich, objektiv und konkret und darum beschreibend und darstellend, sowohl in der Altersordnung wie im Ausdrucksvermögen das Mittelpaar bilden; schließlich die Malerei von der einen und die Literatur von der anderen Seite, die am reifsten und vollkommensten, wenn sie die höchste Stufe ihrer Entwicklung erreicht haben, alle Fähigkeiten und Vorzüge der übrigen in sich zusammenfassen und gleichzeitig subjektiv und objektiv, beschreibend und suggestiv, darstellend und anspornend sind.

15. Ich möchte gleich hier nicht unerwähnt lassen, daß ich nicht ganz sicher bin, ob dies genau und wörtlich die Aussprüche des Lucilius von Tarra über das Thema sind und ob dies unbedingt die Ordnung ist, in der er die einzelnen Künste in den beiden Reihen verteilt. Ich selbst bin es jedenfalls, der des Lucilius Werk in dieser Form auch als eigenes vertritt und es mit dem ausgedehnteren Wissen unserer Zeit über die ersten Anfänge jeder Kunst in Übereinstimmung gebracht zu haben glaubt; das genannte Schema ist übrigens auch bereits in den verschiedenen Ausgaben meiner „Ästhetik“ zu lesen. Es entspricht meines Erachtens besser, als irgend ein anderes, den heutigen Anforderungen an eine wissenschaftliche Klassifikation, die hierarchisch, genetisch, evolutiv sein soll.

Auch Max Schasler ist fast gleichzeitig mit mir, oder ganz wenig später und auf ganz verschiedenen, sogar etwas metaphysischen und nebulosen Wegen, zu einer identischen Redaktion der Klassifikation des Lucilius von Tarra gelangt.

Ist nun so die eigentümliche, d. h. derjenigen der Bewegungs- und Zeitkünste übergeordnete Stellung der Musik bestimmt, so ist der Weg zur Auflösung aller größeren, auf die Tonkunst Bezug habenden Probleme offen und geebnet. Ist die Tonkunst eine rein und einfach dekorative, ornamentale, Vergnügen bereitende Kunst, die höchstens fähig ist, Geste oder Wort zu betonen, zu färben, gewichtiger zu machen, oder ist sie auch an und für sich allein eine darstellende Kunst, eine Ausdruckskunst? Und, angenommen, daß sie das ist, ist sie es nur für Klangempfindungen und Klangvorstellungen, oder indirekt auch für Gesichts-, Muskel-, Gemein-Empfindungen, kurz für alle äußeren und inneren Sinne?

Weiter, falls auch für innere Sinne, ist sie, selbstverständlich für sich allein, fähig, mit ihrer Hilfe oder auch irgendwie anders, die Erregungen, Gedanken, transzendenten Geistesrichtungen zu erwecken, die mit ihnen verknüpft sein können? Mit anderen Worten: existiert, wissenschaftlich betrachtet, eine rein instrumentale (oder wenigstens eine, keine irgendwie mit ihr assoziierten Worte enthaltende) Musik, die den Namen einer beschreibenden, gemütserregenden, begreiflichen, idealen Musik verdient? Und endlich — auf all diese Fragen eine bejahende Antwort vorausgesetzt: gibt es eine Gattung seelischer Geschehnisse, die die Musik besser als jede andere Kunst zum Ausdruck zu bringen vermag? Wenn aber dies der Fall ist, welche? Denn, wenn es eine solche Gattung seelischer Geschehnisse wirklich gibt, so bildet es die spezifische Aufgabe, den eigentümlichen Vorzug der Musik sie zum Ausdruck zu bringen, und die Musik wird so deren wahre, deren einzige Sprache, ihre Stimme, ihre privilegierte Künderin.

Eben dies ist das Thema vorliegenden Buches, der Entwurf dessen, was in den folgenden Kapiteln auseinandergesetzt und erörtert werden soll.

Erster Teil.

Die Musik und die Sinne.

1. Auf die Frage, ob die Musik eine rein und einfach dekorative, ornamentale, Sinne vergnügende Kunst sei, antworten viele ohne Zögern mit Ja. Sie fügen hinzu, daß die Meinung, die Musik sei die natürliche Sprache des Gefühls, sich auf einen Widerspruch gründe: die nackte und reine Musik ist ihres Erachtens nie gefühlsmäßig, sie ist nur fähig, das Gefühl sich zu assimilieren, das in den Worten steckt, welche sie in den Gesängen, Hymnen, Melodramen begleiten, es zu eigen zu übernehmen, oder allerhöchst die in unserer Seele bereits praeexistierenden und schlummernden Erregungszustände zu entmischen, zu offener Äußerung zu bringen. Für sich allein ist gemäß diesen Skeptikern die Musik nichts als *un art d'agrément,* ein akustischer Zeitvertreib, ein Kaleidoskop des Ohres, ein tönendes Arabesk, ein hörbares Kunst-Feuerwerk, — für sich allein ist die Musik ohne allen psychologischen Wert außer dem, den sie von äußeren Umständen oder von den seelischen Verhältnissen des hörenden Menschen, also jedenfalls von Momenten, welche mit dieser Musik selbst nichts zu tun haben, zu Lehen empfängt.

Wir unsererseits wollen ohne ein Vorurteil, ehe wir uns fragen, ob die Musik immer die arme, beschränkte, ausdruckslose Kunst ist, als welche sie hingestellt wird, lieber mit der Untersuchung beginnen, ob sie im Gegensatze zu der Auffassung der Hypersentimentalisten es nicht manchmal ist.

Gizzi behauptet in seinem Buche über die Grundlage der Ästhetik, daß die Grundlage des ästhetischen Verhaltens bei jeder Kunst, und also auch bei der Musik, die Gemütserregung ist, die die Kunstwerke in uns zu erwecken vermögen. Es seien mithin die Töne, welche unser Gemüt nicht erregen, keine Musik. Ein

anderes sei das Gefühl des Schönen, sagt er, und ein anderes die angenehme Empfindung; niemals könne, wie Viele behaupten, das Schöne in dieser allein schon bestehen.

Zu diesen Vielen gehöre auch ich, und ich behaupte in der Tat, daß in der Musik wie in der Malerei, in der Architektur wie in der Poesie das Schöne vor allem und hauptsächlich in der angenehmen Empfindung besteht. Ist es die angenehme Empfindung allein, dann handelt es sich eben um das sinnlich Schöne, das einfachste und ursprünglichste Schöne; assoziiert es sich mit der Gemütserregung, dann steigt es eine Stufe höher und wird zum Gefühlsschönen; assoziiert es sich ferner mit dem Gedanken, so kommt es noch eine weitere Stufe höher und wird das Intellektuell-Schöne; und assoziiert es sich schließlich mit der höchsten Abstraktion, so steigt es zur höchsten Stufe und wird das Ideal-Schöne.

Übrigens bekennt Gizzi selbst an einer späteren Stelle, es sei wohl richtig, daß der Endpunkt (ich würde sagen: der Ausgangspunkt, der Anfang, das erste Fundament, kurz das ästhetische Atom), zu dem man bei der Analyse des Schönen gelange, die Empfindung sei; nur würde man ihm zufolge irren, wollte man sie für das Fundament der Ästhetik halten, nicht anders als wenn man z. B. als die Basis eines unorganischen Körpers das Atom und nicht das Molekül und als die Basis eines organischen Körpers das Molekül und nicht die Zelle ansehen wollte. In unserem Ich erwecke die erinnerte Empfindung doch andere Erscheinungen als die erstmalig erlebte, ebenso wie das Atom und das Molekül im Molekül beziehungsweise in der Zelle andere Eigenschaften aufweisen als im freien Zustande.

Auf diese Einwände entgegne ich, daß nicht immer und nur unter besonderen und äußerlichen Umständen das Gedächtnis ursprünglich rein und einfach sinnliche Erlebnisse durch Gefühlsbetonung färbt und erwärmt, daß also auch die ästhetische Empfindung durch die Erinnerung nicht notwendig und stets eine besondere Gefühlsbetonung erfährt, vermöge deren sie einen ihr bisher fehlenden ästhetischen Charakter erst erhielte.

Aber Gizzi macht zwei Seiten weiter selbst das Geständnis daß das Kind bei einer süßen Melodie einschlummere und der Bauer, voll Erstaunen über sie, einer Musik von Meyerbeer, Rossini

oder Wagner seine ländlichen Gesänge und einem Walzer von Strauß seine Hüpfermelodie vorziehe; er fügt hinzu, daß bei Kind und Bauer jene Klänge keine Erregung bewirken, weil ihnen das Schönheitsgefühl mangle. Hierin liegt aber die Einräumung der Tatsache, daß dem Gefühl des Schönen auch in der Musik ein rein sinnliches ästhetisches Verhalten voraufgeht: denn angenommen, daß der ungebildete Mensch und das Kind von jener Musik in der Tat nicht ädaquat erregbar sind, so haben sie doch akustisches Vergnügen und sind wir doch ohne Zweifel auf ästhetischem Gebiete; oder wenn nicht, wo sollten wir sonst sein? Eine Musik genießen, ein Bild genießen, mögen sie von Palestrina, von Vinci sein oder von dem Erstbesten, sind das nicht stets und gleichermaßen ästhetische Erscheinungen, nur eben verschiedenen Grades?

Demnach scheint Gizzi zu denen zu gehören, die allein jene menschliche, künstliche, wissenschaftlich kodifizierten Gesetzen untergeordnete, in der Schule gelernte, auf Papier und Instrumenten studierte Musik als die ihres Namens würdige gelten lassen. Selbst der Gesang der Nachtigall hat für ihn ebenso wie für den Verfasser der *„Psychologie du musicien“*, Lionel Dauriac, den ich im Verlaufe meiner Arbeit noch des öfteren zu zitieren haben werde, nichts Musikalisches: streng analysiert, zeige er sich unfähig, in uns etwas Anderes als eine angenehme Empfindung unseres Gehörorgans zu erzeugen; die Gemütserregung, die uns bisweilen ergreift, wenn wir ihn anhören, sei nur einer äußerlichen Ideenassoziation zu verdanken.

Man kann einräumen, daß es für manchen Hörer und unter bestimmten Umständen mit der Gemütserregung in der Tat so steht. Aber es ist nicht immer wahr, ja es ist nicht häufiger wahr als bei irgend einer vom Menschen geschaffenen Melodie ohne Worte. Selbst wenn dem aber, wiederhole ich auch hier, so wäre, würde das nichts beweisen: zugestanden, daß der Gesang der Nachtigall das Ohr entzückt, so ist er eben deshalb allein für uns musikalisch und ästhetisch. Für uns moderne Ästhetiker, und übrigens auch für viele große Musiker der Vergangenheit und Gegenwart: hat nicht Beethoven nicht nur die Nachtigall, sondern auch die Wachtel und den Kuckuck in dem herrlichen Adagio seiner Pastoralsymphonie mitreden lassen? und haben es nicht Liszt und Schumann, Sinding und Grieg und andere Große

geliebt, in ihren musikalischen Kleinodien die Strophen und Triller ihrer kleinen Berufsgenossen vom Walde wie Gemmen einzufassen?

2. Gestehen wir darum frank und frei einfach zu, daß vor der Gemüt erregenden Musik, die nicht Alle und die Übrigen nicht immer zu erzeugen, ja auch nur zu erfassen vermögen, die sinnliche Musik existiert, erzeugt und genossen wird! Sinnliche Musik ist sicherlich zum größten Teile die Musik der Insekten, der Vögel, der Wilden, der Kinder, des Volkes. Sinnlicher Natur ist das primitive und rudimentäre Vergnügen, die von Mantegazza sogen. Freude am Kleinen, die wir alle in Augenblicken der Muße oder Langeweile dabei finden, wenn wir mit den Fingern auf den Fensterscheiben oder mit dem Fuße auf dem Boden trommeln, wenn wir während des Spazierganges zwischen den Zähnen leise vor uns hinpfeifen, oder wenn wir auf irgend eine andere Weise, auch ohne daran zu denken und ohne es absichtlich zu wollen, rhythmische und regelmäßige Geräusche erzeugen. Sinnlich sind bis zu einem hohen Grade die bloß getrommelten Märsche für die Soldaten oder die nur von Zimbeln und Kastagnetten gespielten Tarantellen für die gewöhnlichen Leute, ja auch ein sehr großer Teil der Märsche für Musikkapellen und der Tänze für Orchester, wenn der Komponist es nicht gewollt oder verstanden hat, sie mit patriotischem oder kriegerischem Geiste, mit Liebessehnen oder Heimatsehnsucht zu erfüllen. Sinnlich sind schliesslich fast alle Wiegenlieder für die Kleinsten, ein großer Teil der vulgären Lieder und viel, sogar zu viel von der Opern- und Operetten-Musik, bei der entweder nach der Absicht des Komponisten selbst oder der Absicht der Interpreten oder für den Geist der Hörer die Worte einen Sinn entweder niemals gehabt oder verloren oder ihren Sinn verkehrt bekommen haben und somit, ebenso wie die Musik, mit der sie assoziiert sind, bloße Tongruppen ohne einen anderen Zweck und Wert als den, dem Gehör zu schmeicheln, geworden sind.

Und was denn Anderes, wenn nicht ein rein Sinnliches ist das sogen. Virtuosentum, der pure Bravourgesang, sind die Koloraturen, die Triller, die Läufe, die Brust-C, die Tremoli, die gehaltenen Noten, die *tours de force*, die vokalen Akrobatismen und Spielereien, die flatterhaften Abschweifungen, Ornamente und Leisten akustischer Kalligraphie, die so bedeutungslos, falsch, lächerlich, absurd sind, und dies sogar im Melodrama, wo man hätte rühren-

der, zarter, tragischer sein müssen — im Melodrama, für das unsere romantischen Väter und unsere klassischen Großmütter der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts so begeistert waren?

3. Ich habe soeben auf die Absichten des Komponisten, des Interpreten oder auch des Hörers als auf wesentliche Faktoren des Ausdrucksvermögens der Musik hingewiesen. Wie in jeder anderen Kunst kann in der Tat auch in der Musik der Künstler einzig den einfachen Sinnesgenuß sich zum Ziel setzen oder auch einzig das geistige Vergnügen, je nachdem er bei der Komposition im Zustande ausschließlich sinnlicher und ästhetischer oder auch leidenschaftlicher und pathetischer oder auch gedanklicher und intellektueller oder auch mystischer und idealer Erregung ist. Und andererseits kann, welchen Zweck auch immer der Künstler sich gesetzt haben mag, doch jeder seiner Interpreten, wenn sein Geist nicht dazu gestimmt ist und es ihm auch nicht gelingt, sich den Absichten des Künstlers anzupassen, dasjenige an geistigem Gehalt, was der Künstler in sein Werk hineingelegt hat, abschwächen, ändern, verschieben, entstellen oder auch völlig unterdrücken. So treiben es gerade die „Virtuosen“ und häufig genug die modernen Dilettanten. Und jeder Hörer kann seinerseits, wie auch immer die Absicht des schöpferischen Musikers gewesen und es der Tüchtigkeit und Sorgfalt des Ausführenden gelungen ist, jene Absicht des Schöpfers wiederzugeben, ganz nach seinem Temperament, seinem Charakter, seiner Erziehung, seinem Alter, Geschlecht, dem Stande seiner Gesundheit, seines Humors, seiner Aufmerksamkeit oder Zerstreutheit das musikalische Werk entweder nur mit dem Ohr und dem Hörzentrum genießen, und dann wird es ihm rein sinnlichen, akustischen, vergnüglichen, dekorativen Charakter haben; oder aber er kann es auch nachfühlen, begreifen, mit den höchsten Potenzen seiner Seele in allen Feinheiten erfassen und so aus ihm, freilich ausschließlich auf eigene Rechnung, eine neue Schöpfung machen, die das Ziel des Autors oder die Absicht des Interpreten gelegentlich sogar weit hinter sich läßt, verrückt und wandelt.

4. Nicht deshalb darf man also behaupten, die Musik sei eine Kunst ohne irgend eigentümlichen Sinn und ihr Wert hänge allein vom Zufall und von wechselnden, äußeren und psychischen Umständen auf Seiten des Produktiven oder auf Seiten des Rezeptiven ab. In größerem oder geringerem Maße gilt das, was wir

der Musik nachsagen, auch für alle anderen Künste, für die Poesie und die Mimik, die Bildhauerkunst und die Malerei. Es gibt Dichter, und es gibt Ästhetiker namentlich unter den Modernsten, den Stilisten, für die der Vers hauptsächlich Wert hat wegen des Tones oder wegen der optischen Symmetrie der Formen, wegen des Klappens der Reime und wegen der Abwechslung der Hebungen und Senkungen; für diese ist also, die technische und metrische Struktur als gleich oder gar besser vorausgesetzt, „Die flinke Terese“ ohne weiteres gleichwertig oder besser als Nietzsches „Dionysos - Dithyramben“. Es gibt Maler und Kritiker, und so waren in der großen Mehrzahl unsere Klassiker des Cinquecento, für die die feierlichen biblischen und geschichtlichen, mythologischen und allegorischen Motive nichts Anderes sind oder waren als Mittel und Vorwände, um eine großzügige oder vollkommene Zeichnung eindrucksvoll zu entfalten, eine erstaunliche Fähigkeit der Komposition, ein ausgezeichnetes Verständnis für die Harmonie der Farben und die Verteilung der Massen, ein überlegenes Können in der Anordnung der Gewandfalten, der Haltung der Glieder, der leidenschaftslosen Heiterkeit der Mienen, der anatomischen Wahrheit und der chromatischen Mannigfaltigkeit der schönen männlichen und weiblichen Nacktheiten und nichts Anderes, absolut nichts Anderes zu zeigen; man schaue auf Veronese, schaue auf Correggio und selbst auf Sanzio!

Wir sind mit diesem unserem Gedankengang obendrein in bester Gesellschaft. In seinem prächtigen Buche über die Beziehungen der Musik zur Poesie aus dem Gesichtspunkte des Ausdrucks anerkennt auch Jules Combarieu, daß es eine einfach ornamentale, dekorative, sinnliche Musik gebe, die nichts tut als unsere akustische Eindrucksfähigkeit kitzeln, ohne ihre Effekte auch nur sympathisch auf die übrigen Sinneszentren auszudehnen und fortzupflanzen, und daß solche Musik sogar das Wesen der musikalischen Kunst selbst sei, bei der das Vermögen, konkrete äußere oder innere Geschehnisse darzustellen, ein eigentlich nur akzessorisches, wenngleich unleugbar rechtmäßiges und nutzbares, ja ein Vermögen ist, durch das sie zu den höchsten Höhen, deren sie mächtig ist, emporsteigt.

Auch in der Malerei, sagt der französische Ästhetiker, und zwar ebenso in der Figuren- wie in der Landschaftmalerei, ist

das Wesentliche für den Kunstkritiker ohne Zweifel, daß gut gemalt ist, daß das Ganze der Linien das Auge befriedigt, daß die Färbung im ganzen angenehm wirkt, daß der Wechsel von Licht und Schatten den Blick lockt. Die Ähnlichkeit mit den Modellen, die uns zumeist unbekannt oder gleichgültig sind, die buchstäbliche und beinahe notarielle Wiedergabe der erfahrbaren Wirklichkeit, die in den meisten Fällen banal und unästhetisch ist, interessiert uns — wenigstens als Kunstfreunde — ganz und gar nicht, würde uns nur interessieren als Sucher und Sammler wissenschaftlicher Dokumente und positiven Studienmaterials. In dieser Hinsicht sind gewisse Szenen aus „Fausts Verdammung", „Fliegender Holländer", „Salammbô" sehr wohl die musikalischen Äquivalente dessen, was in der Malerei gewisse Bilder von Detaille, Lepage, Meissonnier, Duran sind.

5. Aber die Musik kann und will häufig gerade das akustische Bild, die Gehörsseite der wirklichen Welt wiedergeben, und, versteht sich, es gelingt vollkommen; ja, es gelingt von allem Anfang an, von den ersten wankenden Schritten der kindlichen Kunst an, vermöge des Nachahmunginstinkts, vermöge des psychischen Trägheitgesetzes, d. h. der impulsiven und reflexiven Kontinuität der Reaktion mit der Empfindung.

Und wir sahen bereits die Singvögel Plagiat treiben an den anderen Vögeln derselben Gattung oder verschiedener Gattung oder auch an anderen Tieren oder endlich an den Geräuschen der unorganischen Natur. Wir sahen die Kinder die Stimmen, die Akzente und den Tonfall der Erwachsenen nachmachen. Nicht anders treiben es die Idioten, die bisweilen eine merkwürdige Befähigung für Komik und Karikatur zeigen, wenn sie die Sprache normaler Leute und namentlich von Auswärtigen oder gar Ausländern nachäffen und wenn sie ganze Redewendungen unbekannter Sprachen mit befremdlicher Genauigkeit in der Aussprache und Redeweise wiederholen, — eine Befähigung für Karikatur der Sprachweise übrigens, die bei ihnen unwillkürlich und unbewußt, mechanisch und automatisch ist.

Auch unter den, freilich nicht mehr niedrigst stehenden, Wilden sind gemäß den Berichten der Reisenden in unkultivierten Ländern die Gesänge nicht selten, die mit monotonen und sinnlosen Rezitativen, gleichsam rein dekorativen Präludien anfangen und dann

allmählich sich ausgestalten und beleben mit tönenden Nachbildungen der realen Welt, mit aufs vollkommenste nachgeahmtem Getöse von Wasser und Wind, mit dem Geschwirr der Insekten, dem Geräusch der Reptilien, mit Zischen, Schreien, Murmeln, Gebell, Gebrüll, Gequak, Getriller, Miauen, Klagen, Heulen aller wilden Tiere, aller Vögel, aller Lebewesen in Wald und Sumpf.

Combarieu erzählt in seinem Buche von einem Neger aus den französischen Kolonien, der vor Jahren in einem Zirkel von Damen und Herren den Bericht der Vorfälle auf seiner langen Reise nach seiner Art erstattete. Obwohl er sich lediglich seiner barbarischen und unverständlichen afrikanischen Sprache bediente, gelang es ihm vollkommen, dem begeisterten Auditorium verständlich zu werden. Seine biegsame und plastische Stimme übersetzte mit wunderbarer Anpassung in Intensität, Höhe und Klangfarbe alle Töne und alle Geräusche und alle Stimmen der Dinge, und durch Suggestion rief sie auch alle Profile, alle Formen, alle Farben ins Bewußtsein: das Pfeifen der Sirene und das Zischen des Dampfes, das Hämmern der Maschinen und das Rasseln der Krähne, die Schläge der Schiffsschraube und das Aufbegehren des Wassers, das Geschnurre der Ketten und den Klang der Schiffsglocke, das Geheul des Windes inmitten des Takelwerks und die Stöße der erregten Wogen gegen die Schiffswände, die Kommandos der Offiziere bei den Manövern und das Gejammere der Seekranken; und sodann, auf der Eisenbahn, die Aufregungen bei den Abfahrten, das lange und dumpfe Geräusch der Fahrt, den hohlen Lärm in den finsteren Tunnels, das vielfältige Klopfen und Hämmern auf den Plattformen bei der Ankunft, endlich das Stöhnen der Bremsen und das wirre Hin und Her auf den Stationen; und dann erst in Paris, der ungeheuren, edlen, wunderbaren Hauptstadt, die große Bewegung, die kosmopolitische Menge, die Paläste, die Denkmäler, die Brunnen, Gärten, Straßenbahnen, Wagen — —. Und all das hörte man, sah man, begriff man in dieser Beschreibung, die unendlich mehr mimisch und musikalisch war als sprachlich, derart, als wohnte man einer komplizierten Vorstellung bei, und besser, als wie man eine einfache und einzige menschliche Stimme anhört.

Ach, wie sind wir schematisch, blaß, traurig, dürr, wir Gelehrten und Zivilisierten, im Vergleich mit jenem armen Neger, der nicht

lesen und nicht schreiben kann und doch so beredt, so schwungvoll, so begeistert, so künstlerisch ist!

Wir? Das Wort ist falsch: auch unter uns gibt es Ausnahmen, gibt es Individuen, die dank einem glücklichen Atavismus noch begeistert, noch schwungvoll, noch beredt, ausdrucksfähig auf jene Art sind und die, wenn sie das Wort nicht unterstützt oder es ihnen versagt oder wenn das Wort nicht verständlich wird, sich durch die Musik begreiflich zu machen wissen, und zwar durch jene objektive Musik, die die akustischen Bilder des Lebens mit größter Deutlichkeit wiedergibt, oder durch die subjektive Musik, die mit nicht geringerer Genauigkeit die intimsten seelischen Vorgänge zum Ausdruck bringt.

Ich besinne mich, einmal im Theater einen originalen Menschen gehört zu haben, den die Mehrheit der Zuhörer wahrscheinlich als einen einfachen Scherzkünstler qualifiziert haben wird, den ich aber keinen Augenblick zögere, einen Musiker im weitesten, d. h. auch die sozusagen untermusikalischen Künste umfassenden Sinne dieses Wortes zu nennen. Er gab in einem Lustspiel die Rolle eines auf Urlaub ins Vaterhaus zurückgekehrten Soldaten, wie er nach dem Abendbrot beflissen ist, seinen guten Alten, die aus ihrem in einem weltverlorenen Tale gelegenen Dorfe nie hinausgelangt waren, begreiflich zu machen, was die Eisenbahn sei. Nachdem er es mit Worten vergeblich versucht hat und die abstrakte Idee dieses Schwindel erregenden Fortbewegungsmittels gar keinen Eingang hat finden können, flüchtet er zur Musik, zu einer ganz bizarren und eigentümlichen, versteht sich. Mit wunderbarem Spiel von Lippen und Zunge, von Backen und Nase, von Lunge und Kehle, vielleicht auch von Magen und Zwerchfell, rhythmisch die Luft einziehend und ausatmend, die Zähne schleifend, pfeifend und schnaubend und zugleich die Finger und die Vorderarme und die Ellenbogen rhythmisch auf den kleinen, zitternden und von Tellern, Gläsern und Bestecken klappernden Tisch schlagend, glückt es ihm, von der Wirklichkeit ein klares, vollkommenes, wunderbares Bild zu erwecken, seine von dem Erlebnis erstaunten und elektrisierten Lieben umsonst auf dem Zuge mitreisen zu lassen. Das Theaterpublikum, freudiger Bewunderung voll, sprang auf, um ihm Beifall zu rufen.

Darüber ärgere sich, wer will! Ich war, ich bekenne es, an

jenem Abend einer der Überzeugtesten und Hartnäckigsten im Beifallrufen.

6. Warum sollte übrigens der Musiker allein und gerade der Musiker, der mehr mit Hörenden als wie der Maler mit Sehenden oder der Literat mit Sprechenden zu rechnen hat, taub sein gegen die tausend wunderbaren Stimmen der Natur und sich weigern, sie in einer seinem Seelenleben eigentümlichen Gestaltung zu wiederholen?

Richard Wagner wollte solche Haltung sicherlich nicht. Die Instrumentalmusik existierte nach ihm in der primitiven Welt als tönendes Organ der geschaffenen Welt, noch bevor auf Erden das Menschengeschlecht erschien, um ihre vagen Harmonien zu sammeln und nachzubilden. Nicht so aber die Vokalmusik, die dem entgegen die innerste Seele des Menschen, die individuelle, subjektive, lyrische Seite zum Ausdruck bringt und die dann, vereint mit der objektiven Instrumentalmusik, den Menschen sich selber offenbart in seiner erhabenen beseelten Wesenheit, in der zwei Welten sich begegnen und ergänzen.

Der Große von Leipzig hält also die doppelte Schule des andächtigen Lauschens auf die Stimmen der Seele und die der Welt als unentbehrlich für den Musiker. Fern von aller aufgeregten weltlichen Voreingenommenheit, geläutert von aufrichtiger Sammlung, von gedankenvoller Einsamkeit, erlangen seine Fähigkeiten eine neue und feinere Auffassungsweise, sein Ohr hört mehr nach innen und mehr in die Weite als das profane Ohr, seine Nerven unterscheiden genau die kaum wahrnehmbaren Nüancen eines jeden Tons, und die Dinge flüstern ihm Geheimnisse zu, die anderen Menschen verschlossen bleiben. So versteht er Worte, die niemals jemand verstanden, und versteht sie mit wunderbarer Genauigkeit, merkt sie sich an, macht sie sich zu eigen, und eines Tages vermag er sie, in orchestrale Worte umgebildet, dem Volke entgegenzubringen, das die nie genossenen Schönheiten durstig in sich aufnimmt.

7. Bedarf es der Schilderung, wie und wie sehr Richard Wagner diese seine, seine eigenen Komponistenleistungen erklärenden Lehren zur Anwendung gebracht hat? Bedarf es der Erläuterung, was diesen Leistungen hoher Schöpferkraft gemeinsam ist mit dem Nachahmungswerk jener namenlosen, unbekannten und auch verkannten Musiker, von denen ich oben gesprochen habe, und was sie von diesem scheidet?

Nicht mehr banal nachahmend also, sondern stets mit philosophischer Objektivität gibt gar manche Wagnersche Musik, wenn auch nicht die Wiederholung, so doch zumindest die Stilisierung der Töne der Natur. Wer erinnert sich nicht der Einleitung zum ersten Akt der „Walküre", in der mit so großer Beredsamkeit die Wut des Gewitters wiedergegeben ist? Der Regen peitscht furchtbar die Bäume des Waldes, die der Wind krümmt uud ächzen macht. Die Bratschen und Violinen geben das Sausen des Hagels inmitten des wachsenden Gebrummes der Violoncelle und Baßgeigen, des verzweifelten Geheules der Flöten, Hoboen und Klarinetten, des ängstlichen Knisterns, des unvermuteten Dröhnens aller Blechinstrumente, die nicht nur direkt die unendlichen Geräusche des Sturmes wiedergeben, sondern durch Wachrufen von Ideen, Erinnerungen, Bildern auch das Aufleuchten der Blitze, das Furchtbare der Finsternis, die Kälte der Luft und den charakteristischen Geruch der durchnäßten Pflanzen und Erdschollen vergegenwärtigen.

Und gleichsam gegensätzlich, ein wahrhaft großartiges Gegenstück, prasselt und lodert und wütet am Schlusse des letzten Aktes das Feuer. Die Flammen züngeln in dem Gewinsel der Violinen, in den Harfen und dem helltönenden Glockenspiel knattern die sich entzündenden Holzscheite, und das, was brennt, windet sich, seufzt in den höchsten Tönen der Holzinstrumente und stürzt, zu Gas und Glut geworden, zusammen unter entsetzlichem Gezisch, bis in einem unvermuteten Trommelwirbel der furchtbare Zusammenbruch, der das ganze Theater in Trümmer zu legen scheint, sein Echo findet — so daß, während vorher bei jenem blendenden Höllenspektakel die Neigung erwachen könnte, die Feuerwehr zu holen, nunmehr, wie Filippi bemerkt, für einen Augenblick der närrische Trieb sich aufdrängt zu fliehen, die absurde Furcht wach wird, verbrannt, getroffen, zu Boden geworfen, zertrümmert zu werden.

8. Hiermit will ich nicht beweisen, daß die Musik immer eine objektive, d. h. eine Nachahmungs-Kunst ist. Ich will vielmehr nur erweisen, daß die entgegengesetzte Annahme, daß nämlich die Musik stets und lediglich aus dem Nichts erstanden sei, sich von selbst vermöge Selbstbefruchtung entwickelt habe, nicht richtig ist. Die psychischen wie die physischen Kräfte sind fürwahr stets

Umbildungen von einander, und alle beide sind nur verschiedene Erscheinungsweisen einer einzigen, ursprünglichen und ewigen, unerschaffenen und unzerstörbaren Kraft [18]). Das will besagen, daß die Musik, wenn sie nicht akustische Vorgänge nachahmt, unter anderer Form Licht und Farben, Bewegungen und Geberden, Gerüche und Geschmäcke, Erschütterungen und Antriebe aller Art nachahmt oder vielmehr reproduziert und übersetzt, die bisweilen sehr wohl, bisweilen aber auch nicht mehr durch die neue tönende Gewandung, in die sie gehüllt sind, hindurch wiedererkennbar sind. Licht und Wärme machen die Grille trunken, und sie zirpt; der Zauber des Mondes gibt der Nachtigall ihre Melodien ein; das Bedürfnis nach Liebe, das physische vor allem, und die Freude, die organische Freude am Dasein, wirkt den Gesang des jungen Mädchens: ich höre ganz klar und eindeutig, selbst wenn es chinesisch singt, in den Trillern des Mädchens das glückselige Vibrieren seiner zwanzig Jahre, wie ich aus dem Schlage der Nachtigall heraushöre ihren feuchten und geheimnisvollen Busch, wie er duftet von Säften und Pflanzen, und wie ich ferner in dem monotonen Gesang der Grille, wenngleich nur in fernem Anklang, die triumphierende Glut der Hundstage höre.

Dem Worte „Erfindung“ dürfen wir Naturforscher, wenn es uns schon ansteht, es zu gebrauchen, also nicht die metaphysische und falsche Bedeutung einer Schöpfung aus dem Nichts geben, sondern die wissenschaftliche und positive, die uns zudem von der Etymologie des Wortes selbst nahegelegt wird, nämlich die Bedeutung von Wiederfindung. Und zwar Wiederfindung außer uns oder in uns des Motivs im philosophischen und im künstlerischen Sinne, d. h. des Bewegenden, Wirkenden, der bestimmenden und treibenden Kraft, sowie des Rhythmus, der Melodie, der Klangfolge, kurz alles dessen, was sich spontan in unserem Gehirne zum Kunstwerke umbildet.

Und ebenso dürfen wir dem Worte „Nachahmung“ nicht immer die unmittelbare, platte und buchstäbliche Bedeutung einer genauen Nachbildung, eines einfachen Echos, einer phonographischen Wiederholung äußerer Töne zuschreiben, sondern müssen ihm vielmehr die Bedeutung einer natürlichen musikalischen Umschreibung, einer irgendwie gearteten phonetischen Reaktion geben, die nur eben direkter von äußeren, wenngleich anders gearteten Reizen stammt und

mehr als die „erfundene“ Musik fähig ist, in uns die Erinnerung an jene Reize wiederzuerwecken und auch anderen Personen von ihnen eine (wenngleich vage) Vorstellung zu vermitteln.

Auf solche Weise wird die nunmehr weder wesentliche noch unauflösbare Differenz zwischen Nachahmung und Erfindung aufgehoben durch Nüancen und Übergänge und verschwindet fast völlig. Und so wird auch der Stil besser als die Resultante der objektiven und der subjektiven Elemente bei Ausgestaltung eines Kunstwerks verständlich: er ist um so schöner und vollkommener, möchte ich sagen, je besser die beiden konstitutiven Elemente in Musik gesetzt und gegeneinander abgewogen sind; er ist um so persönlicher und originaler, nicht sowohl, wie man gemeinhin glaubt und behauptet, je mehr der Subjektivismus überwiegt, als je mehr die objektiven Daten unmittelbar der Wirklichkeit entnommen sind, anstatt aufgenommen erst von zweiter oder dritter Hand, von früheren oder zeitgenössischen, heimischen oder fremden, berühmten oder namenlosen Musikern und nur eben umgestaltet oder zusammengeschweißt nach Willkür.

Damit will ich selbstverständlich nicht auf das ebenso dumme wie verbrecherische Plagiat anspielen, sondern nur auf die schuldlosen Täuschungen, die seltsamen Unterstellungen, die unkenntlichen Umbildungen, die vielgestaltigen Metamorphosen des Gedächtnisses, vermöge deren man oft die Einbildung hat zu schaffen und glaubt, das göttliche Wunder der Inspiration zu erleben, während man im Grunde nur erinnert, von neuem sagt, wieder entfaltet in einer anderen Form, was ein Anderer, nicht wir selbst, bereits in der umgebenden Natur oder in seinem eigenen Innern aufgespürt hatte.

9. Lionel Dauriac hat hierüber Vorzügliches gesagt. Das Gedächtnis, führt er aus, ist die Quelle der Inspiration, es selbst ist eine schöpferische Kraft: ohne Gounod gäbe es keinen Massenet, ohne Mozart keinen Beethoven, ohne Bach wäre uns, zumindest in gewisser Hinsicht, ein Saint-Saëns unverständlich. Es handelt sich selbstverständlich um vage Erinnerungen, um einfache Ausgangspunkte, um wirkliche und ehrenhafte Verwandtschaften; aber die Quelle der Inspiration ist dort und nicht hier. Andere Maie dann — eine deutlichere Offenbarung des guten Glaubens und ein sicherer Beweis der Arglist des Gedächtnisses — ist es ebender-

selbe Autor, der sich wiederholt, ohne es zu wissen und zu wollen, und der aufrichtig an eine jungfräuliche und frische Inspiration glaubt; Beispiel hierfür ist Verdi, der doch sonst so Fruchtbare und Unerschöpfliche, wie er in seinem prächtigen Eingangsliede zum dritten Akte der „Aida“ zwei Takte aus dem *Miserere* im „Troubadour“ wiederholt. Es handelt sich in jedem Falle nicht um zusammenhängendes, komplexes und synthetisches Erinnern, sondern um ein dissoziatives, analytisches und elementares Gedenken, das neue Mosaiken zusammenbringt. Diese, häufig erstaunlich genial, sind mit alten vielfarbigen, vergoldeten, leuchtenden, auch durch sich selbst schönen Steinchen ausgestattet, die in der neuen Vereinigung eine völlig andere Gesamtschönheit gewinnen, wieder ganz unabhängig von derjenigen, wegen deren man sie einstmals bewunderte.

Dauriac kommt sogar zu der paradoxen Folgerung, daß das Genie nichts als eine Varietät des Gedächtnisses sei oder wenigstens, daß es hauptsächlich Gedächtnis sei. Es ist dies eine Folgerung, die derjenigen von Paulhan sehr nahe steht, derzufolge bei allem, was Erfindung scheint, wenngleich unwillkürlich und unbewußt, Plagiat, und bei jedem, wenngleich dolosen und dreisten Plagiat, ein Teil, und sei er auch automatisch und nicht lobenswert, Originalität und Erfindung bleibt; auch wer kopiert, gibt etwas aus sich und vermittelt den Anderen vielleicht eine neue Bedeutung des Gedankens des Bestohlenen, die den besonderen Umständen zu verdanken ist, unter denen eben er ihn erfaßt hat.

10. Umgekehrt schafft man vielmals, ohne es zu wollen, ja gerade dann, wenn man treu und ergeben wiederholen möchte.*)

---

*) Es fällt mithin jede Wesens-Unterscheidung zwischen Liebhabern und Ausführenden, Virtuosen und Komponisten. Sie bilden nur vier künstliche Kategorien von Musikern, deren jede, zufolge einer scharfsinnigen Beobachtung von Dauriac, gewissermaßen ein Entwickelungsziel oder eine Entfaltungsstufe der folgenden auf dem Wege vom Geschmack zur Kunst, von der passiven Aufnahme zur aktiven Schöpfung darstellen würde. Das entspricht fürwahr den Stufen der Kunst, die ich in meiner „Aesthetik“ in Betracht gezogen habe: reflexive Kunst, fast noch nicht Kunst, desjenigen, der beim Zuhören den Fuß aufschlägt, ohne es zu merken; nachahmende Kunst dessen, der jedwede Musik unwillkürlich wiederholt; kritische Kunst dessen, der sie verbessert, vervollkommnet oder irgendwie planmäßig ändert; endlich schöpferische Kunst dessen, der völlig neue Musik hervorbringt,

Die aufgefaßte Musik verändert sich ganz allmählich in unserem Inneren; an die melodische Hauptlinie gliedern sich Phrasen, Ornamente, akzessorische Takte und bringen eine ganz andere phantasiemäßige Komposition zu wege; und wenn man sie später, sei es gesanglich, sei es auf dem Instrument, ausführt, ohne das Original vorAugen zu halten, kann man sehr wohl, ohne zu wissen, selbst ein Stück Komponist gewesen sein. Ferner bemerkt Dauriac, daß es vielen und darunter ganz unmusikalischen Leuten begegnet, daß sie, während sie an ganz andere Dinge denken, zwischen den Zähnen ganz einzigartige Potpourris pfeifen, die bisweilen so einheitlich und zusammenhängend sind, daß sie wahren und eigentümlichen Schöpfungen gleichen, und daß sie das weit weniger Mühe kostet als die genaue gedächtnismäßige Nachbildung eines einzigen und bestimmten Stückes. Ich selbst kann das übrigens bestätigen, da es mir häufig passiert, namentlich wenn ich nach dem Essen durch die Wohnräume spaziere, wobei ich an alles Andere eher als ans Musikmachen denke, oder wenn ich zur Abwechslung nach den langen Stunden am Studier- und Schreibtisch Handarbeit verrichte.

Und Dauriac folgert aus dem von ihm angeführten Umstande, daß das musikalische Gedächtnis ein in hohem Grade zusammengesetztes und mithin sehr unbeständiges und der raschen Auflösung leicht verfallendes ist, eben wieder, daß die Schöpfung nur unklare Erinnerung, fragmentarisches Vergessen, Aufbewahrung von unzusammenhängenden Materialien mit darauffolgender und vielleicht auch gleichzeitiger Nachbildung solcher unzusammenhängender Elemente in neuen und mehr oder minder genialen Kombinationen sei.

Das, was Dauriac aber zu sagen versäumt und was mir wesentlich erscheint, ist dies: das Gedächtnis, von dem er spricht, ist nicht nur nicht das ganze Gedächtnis überhaupt, sondern nicht einmal das ganze akustische Gedächtnis im besonderen, ja nicht einmal das ganze musikalische Gedächtnis; und das, was er von diesem allein behauptet, und zwar lediglich in seinen höchsten Daten, den Erinnerungen der Klassiker und der Meister, gilt auch

d. h. Musik, deren Elemente ihre ursprüngliche Eigentümlichkeit verlieren und die sich verweben in der persönlichen und originalen Kombination des Ganzen.

für die anonymen und volkstümlichen Liedchen, für die ländlichen Ritornelle, für die unendlich mannigfaltigen und unbewußt melodischen Rufe der Straßenhändler, von denen doch mit oder ohne Wissen, mit oder ohne Wollen, mit oder ohne Eingeständnis die patentierte, akklamierte, unsterblich gewordene Musik so reiche Schätze bezogen hat; im Geiste des Musikers sammeln sich auch, entfalten sich und bilden sich um in wunderbarem Geschehen ganz sicherlich die Gesänge und das Gezwitscher und Gerufe und Geplauder und Gemurmel der Tiere, wie die Seufzer, die Ausrufe und Akzente und der Tonfall und das Gelächter der Menschen, wie das Geräusch der Wagen, wie das Rascheln der Pflanzen, wie das Gemurmel der Gewässer, wie das Knistern der Flammen und das Rollen des Donners, — all das wird Musik in ihm und ist, wenn es herauskommt, so sehr verschieden von dem, was es war, als er es in sich aufnahm, daß es nicht mehr wiedererkennbar ist und wir es erfunden nennen.

11. Wir? Ich nicht. Aber Dauriac allerdings, und zwar wiederholt und meines Erachtens fälschlich, weil er dem Worte „Erfindung" den gewöhnlichen, gemeinen Sinn einer inneren seelischen Tatsache ohne voraufgehende äußere Anlässe, ohne wirkende Ursachen in der objektiven Welt, in der empirischen Wirklichkeit gibt.

Derselben Meinung war übrigens auch Schopenhauer. Er hielt die Musik für völlig unabhängig von der Erscheinungswelt und versicherte sogar, daß sie sie einfach ignoriere, von ihr gänzlich abstrahiere und daß sie sogar in gewisser Weise existieren könnte, wenn die Welt selbst nicht existierte! Sie schafft wirklich, nach Gurney, reine akustische Formen, abstrakte Lautgebilde, Tonfolgen und tönende Begleitungen, die gar kein Vorbild in der Natur haben. Dies trifft zu für die höhere, entwickeltere, mehr idealisierte Musik, aber auch nur in dem Sinne, daß dieselbe kein bestimmtes Vorbild kopiert; nicht jedoch in dem Sinne, daß sie in der Natur gar nicht ihren ersten eigentümlichen Stoff, ihre besonderen rudimentären Schemata vorfinde, wie sie die Architektur und der Tanz, die Malerei und die Plastik, die Poesie und jegliche andere Kunst vorfindet.

Auf falscher Fährte sind aber auch jene, die da wollen, daß die Musik stets oder wenigstens ursprünglich unmittelbar und objektiv nachahmend sei. In ihrer naivsten und entschiedensten Form findet sich diese Lehre bereits bei dem Abbé Dubos, der behauptet,

daß ebenso wie der Maler aus der Natur die Profile des Hell und Dunkel und die Farbe nehme, der Musiker die Rhythmen, die Noten und Klangfarben aus der Natur mehr oder minder buchstäblich wiedererzeuge. In mehr durchdachter und gemäßigter Form tritt diese Auffassung wieder zu Tage in dem Aufsatze Spencers über Ursprung und Funktion der Musik, die der große Theoretiker der Entwickelung auffaßt als natürliche Übertreibung des belebten und leidenschaftlichen, warmen und nüancenreichen Wortes, als gesteigerte Rede.

Die eine wie die andere Partei sieht nur eine einzige Seite der Wahrheit; die eine die äußere, die andere die innere Seite, die eine die unmittelbare Nachbildung, die andere den vermittelten Reflex der Wirklichkeit in der Musik; die eine gestattet nur die sozusagen halblogische, die andere nur die psychologische Musik. Keine von beiden — und das wäre bei den Metaphysikern wohl verständlich, nicht aber bei Gurney und Spencer — trägt den wirklichen Quellen des musikalischen Phänomens zulänglich Rechnung.

Die Musik stammt gar nicht vom Worte, ja ist viel älter als das Wort, und die ganze geräuschvolle, instrumentale und auch vokale Musik, die zum bloßen Lärm, zum bloßen Spiel, zum reinen Ergötzen der stumpfen und rohen Sinne des Wilden, des Kindes, des Affen gemacht ist, geht dem Worte voraus. Weder ahmt diese Musik nach, noch kopiert sie direkt irgend ein Geräusch, irgend ein natürliches Geschreie, außer eben sich selbst, d. h. andere verwandte Äußerungen überschüssiger Muskel- und Stimmenenergie, andere zusammenhanglose Orgien von künstlich — ich sage gewiß nicht „künstlerisch“ — erzielten Gehörsempfindungen.[19])

12. Die Musik hat also ihre sehr klare und unzweifelhafte Quelle in unserem Inneren oder außer uns in natürlichen Erscheinungen, die, wenn auch nicht alle akustisch, doch alle fähig sind, die Gehörszentren zu beeinflussen. Ein Professor von Salamanca, der weniger bekannt ist als er verdient, Juan Dominguez Berrueta wünschte, daß wir vermittels riesiger Mikrophone, die in einer dicht abgestuften Reihe Helmholtz'scher Resonatoren anzuwenden wären, uns daran machten, ernstlich die elementaren und unbemerkten Bestandteile zu untersuchen, die Mutter Natur als ewigen Beitrag der Musik darbietet; daß wir in diesem etwa als Kosmophonograph zu bezeichnenden Apparat die ununterschiedenen Gesänge

der Luft, den andauernden, konfusen, aus allen akustischen Nüancen der Skala zusammengesetzten Ton auffangen und analysieren, der uns stets im Ohr summt und der nur wegen unserer Gewöhnung daran nicht mehr wahrgenommen wird (ebenso wenig wie der Geschmack des Wassers), darum aber doch nicht minder wirklich ist; daß wir ferner von diesem neutralen, synthetischen, „weißen" — „weiß" wie das Licht des Tages, in dem sich alle Farben des Regenbogens, alle Schattierungen des Weltalls vereinen — Tone die integrierenden Elemente, die letzten, nicht weiter zurückführbaren Faktoren zu isolieren und zu bestimmen versuchen; daß wir die Aufeinanderfolgen, die Begleitungen, die Kombinationen technisch studieren, — bis wir sie auf diesem Wege entdecken, ihre Gesetze beherrschen und sie für das verwunderte und begeisterte Publikum genießbar, aber auch unmittelbar verständlich machen vermöge ganz neuer, von den gewöhnlichen völlig verschiedener, weil mit den erforderlichen neuen Instrumenten ausgestatteter Orchester.

Der Autor der *„Musica nueva"* sagt mit Recht, daß das absolute, das „schwarze" Schweigen auf Erden nur eine theoretische Abstraktion ist, die wahrscheinlich nur auf dem Monde, einem abgestorbenen und atmosphärenlosen Gestirn, in den leeren Weltenräumen, in den unendlichen Sterneinsamkeiten eine Verwirklichung hat. Die irdischen „schweigenden Nächte" haben hingegen weder vollständige Finsternis noch vollständiges Schweigen, vielmehr matte und unbestimmte Lichter, vage und unterdrückte Musik, die wahrzunehmen, zu genießen und zu begreifen ein wenig Aufmerksamkeit, Hingebung und „Einfühlung" genügt.[20]) So wenig genügt freilich noch nicht, um zu behalten, zu unterscheiden und nachzuerzeugen, und eben darum ist die Idee wissenschaftlicher Instrumente erwacht, um solches tönende Schweigen, solch latente Harmonien zu enthüllen und für immer festzuhalten, an ihren Reizen auch die unaufmerksame, vielgeschäftige Menge Anteil nehmen zu lassen. Eine große Kunstausstellung und besser vielleicht eine von jenen, denen Venedig den geheimnisvollen Zauber seiner stillen Lagunen mitteilt, böte günstige Gelegenheit und würdige Umgebung, um die Idee ins Leben zu führen: eine Idee, die, wenn sich der geniale Konstrukteur des Apparats, der zum Verständnis und zur Bedienung fähige Gelehrte und der mit genügender Begeisterung ausgestattete Kapitalist zusammengefunden hätten, um

gemeinsam mit zuversichtlichem Eifer zu arbeiten, vielleicht eine große, triumphierende Errungenschaft bringen könnte.

Welch' herrliches Wunder, welche des neuen Jahrhunderts wahrhaft würdige Großtat wäre das fürwahr, wenn man den empfindlichen und fast lebenden Apparat an die Küste des klangreichen Meeres brächte und er die feierlichen Gesänge der Fluten, die Mannigfaltigkeit der Stimmen der Winde vom Scirocco bis zum Mistral, vom griechischen bis zum lybischen Winde, das Brausen des Sturmes, die sanften Akkorde der Meeresstille und die unendlichen minder starken Melodien auffinge, die während der reinen Sommernächte bei Mondlicht sich vernehmen lassen! [21])

Welch' Wunder, wenn fast automatisch die Musik im Schall der stürzenden Wasser des Niagarafalls, der gurgelnden Fluten in den Katarakten des Nil, der einbrechenden in den Schnellen des Iguazù, die Musik in dem Geheul des Schneesturms durch die Schluchten der Jungfrau, in dem andauernden Klagen des Nordwest über die elektrischen Drähte hin vernehmbar wäre!

Welch' schönes Ding, wenn zwischen den schweigsamen Palästen Venedigs, die ihre marmornen Zinnen in still von Gondeln durchmessenen Wasserläufen spiegeln, der ganze, in dicke, rauchgesättigte Luft sich ausbreitende und verschwimmende Lärm Londons, das ganze ungeheure Rezitativ der sich abarbeitenden Zivilisation, der Bewegung ohne Halt, der Arbeit ohne Pause zu Gehör gebracht wird; und wenn es dort in unvermitteltem Gegensatze steht zu dem unterdrückten Chor, zu der idyllischen Symphonie des Waldes, zu all dem Rauschen, Summen, Murmeln, Trillern, Schlagen, Piepen, Rufen, zu den deutlichen Echos der Dinge, den redenden Stimmen der Geschöpfe! [22])

Wer weiß fürwahr, ob nicht Grillen und Zikaden, Frösche und Vögel, jedes in der ihm eigentümlichen besonderen Sprachweise, lediglich jene jungfräuliche, noch unverstandene und unberührte Musik der Atmosphäre und der Hydrosphäre, jene so ganz spezielle und charakteristische Musik eines jeden Ortes übersetzen? Inspiriert solche Musik ja doch sicherlich den ursprünglichen, spontanen, heimischen Rhythmus der andalusischen Kanzone, des neapolitanischen Schifferliedes, der provenzalischen Serenade, und bestimmt ihn vielleicht sogar auch mit vagen Hinweisen und unumschriebenen Ausgangsmotiven!

Ebenso wie es für unseren, in der grauen und engen Monotonie der städtischen Straßen gefangen gehaltenen und an Schatten gewöhnten Blick eine Erholung und eine Freude ist, an der Hand eines Landschaftsgemäldes ideal über das ausgedehnte Grün der Wiesen und zwischen den weißen Gipfeln der Berge, über das Blau der Wasserflächen und in die durchsichtigen freien Himmelsräume zu schweifen, — so würde sicherlich unser nachgerade der konventionellen und theatralischen Musik müdes Ohr zu neuem Erleben prächtig frischer und ungewohnter Empfindungen erweckt werden mit diesem unvermuteten Gewoge von Tönen der freien Luft, von Stimmen der wirklichen Natur, von Klängen der wahren Erde, von Echos des atmosphärischen Himmels.

13. Wer weiß, ob wir diese radikalste Erneuerung oder noch genauer diese ausgedehnteste Ergänzung der vergangenen, d. h. der bisher üblichen und abgeschlossenen Musik erleben, ob wir dem edlen Wunder beiwohnen werden?

Es ist eine Tatsache indes, daß unsere Musik zu arm und zu künstlich ist, heruntergekommen einzig auf zwei Arten, die höhere und die niedere, auf zwei Töne, C und D, mit derselben Skala, mit der nämlichen Aufeinanderfolge von Intervallen, gleichermaßen jener unharmonischen temperierten Skala unterworfen, in der Gesang und Orchester der Kulturwelt seit so und so vielen Jahrhunderten nun schon befangen sind!

Um wie viel freier und mannigfaltiger, ruft der Neuerer von Salamanca, war doch die griechische Musik mit ihren sieben verschiedenen Tönen oder Arten, der dorischen und hypodorischen, der phrygischen und hypophrygischen, der lydischen, der hypolydischen und der mixolydischen! Und welche Plattköpfe sind wir, die wir diese Musik hochmütig für primitiv erklären!

Heute haben wir in Wirklichkeit nur eine Skala, zumal das naive Kunststück der Transposition nur eine Täuschung ist, mit der wir uns einbilden, das musikalische Gemälde in seiner Zeichnung und in seinen Farben zu verwandeln, während wir in Wirklichkeit nichts Anderes tun, als es unverändert an einem höheren oder niederen Nagel aufhängen. Heute haben wir, sage ich, nur eine Skala, die chromatische, in halben Tönen fortschreitende, die für Instrumente von wenigen festen und unveränderlichen Noten angewendet wird, die sogar für die menschliche Kehle, die doch

die Natur so gestaltungsreich und zu den allerfeinsten Übergängen, zu jeder zarten Nüance so sehr befähigt geschaffen hat, streng maßgebend gemacht worden ist.

Unser Dominguez Berrueta möchte hingegen eine wirklich natürliche Tonleiter, die sich gründet auf das von Euler mathematisch dargelegte Prinzip, daß in die bezügliche Zahl von Schwingungen eines jeden nicht dissonanten Tones nicht eingehen kann der erste Faktor 3 mehr als dreimal wiederholt, und nicht der Faktor 5 mehr als zweimal und keinesfalls andere Primzahlen außer 2.

In seiner so aufgefaßten Tonleiter ist das C die Einheit und sind die entsprechenden Noten in eine natürliche Reihe von Beziehungen zwischen den Schwingungen aller ihrer Obertöne geordnet; der spanische Autor findet nun, daß, wenn die Schwingungen des C mit 512 angesetzt werden, das ausgehaltene C 540, das D 576, das ausgehaltene D 600, das E 620, das F 675, das ausgehaltene F 720, das G 768, das ausgehaltene G 800, das A 864 das ausgehaltene A 900, das H 960 und das höhere C 1024 Schwingungen haben würde.

Er fügt hinzu, daß die Feststellung der relativen Aufeinanderfolge der Intervalle in den Skalen der verschiedenen Grundtöne und die Entwickelung der mannigfaltigen Arten, deren die natürliche Tonleiter fähig ist, hiernach nichts weiter als eine Reihe von Abwandelungen des Grundtheorems ist, die er dann auch wirklich ausführlich zu entfalten sich vorsetzt. Wenn erst einmal auf die wirkliche Kunst der Versuch einer Anwendung gemacht sein wird, wird man sagen können, ob diese erste Zeichnung einer ausgedehnten Reform das bloße Phantasiegespinst eines Träumers oder vielmehr eine geniale Erleuchtung schöpferischen Geistes gewesen ist.

14. Doch, kehren wir zur eigentlichen Psychologie der Musik zurück, und lassen wir ein für alle Mal jede Art von Erörterung über Physik, die ganz und gar nicht in unser Programm gehört, aus dem Spiel! Wenden wir uns zurück, um näher und direkter festzulegen, worauf wir oben hingewiesen haben: daß die Musik der Natur, wenn sie in ihrer erhabenen Vollständigkeit, in ihrer ursprünglichen Reinheit bisher noch nicht in unsere lyrischen Kunstleistungen eingedrungen ist, doch immerhin in unsere Gemüter Eingang gefunden hat, um sie zu inspirieren, um sie ganz auf

sich zu weisen, um ihnen die eigentümliche Färbung der Orte, der Zeiten, der äußeren und inneren Umstände zu geben — und zwar mehr der inneren als der äußeren vielleicht bei den mehr genialen, persönlichen, willkürlichen Meistern, mehr der äußeren als der inneren hingegen bei den mehr naiven, unbewußten, suggestiven Musikern: reflexive Musik in beiden Fällen, nämlich der treue Spiegel bald des ausgeprägten Temperaments des Musikers, bald wieder des vorwiegenden Charakters der Umwelt.

Man beachte für den ersten Fall den Stil Händels! Es ist er selbst, er in Person, es ist seine musikalische Photographie: großzügig, prunkvoll, gebieterisch, überschwänglich, kolossal; es ist der vollblütige und geräuschvolle Mensch, der für drei aß, der das arme Klavier mit zehn Fingern von Blei abhämmerte, bis daß er die Oberseite der Tasten aushöhlte; der die widerspenstige Primadonna als „Beelzebub, der Teufel Oberster", mit der Drohung, sie unweigerlich fallen zu lassen, falls sie nicht pariere, zum Fenster hinaus hielt; der, wenn er „Chorus!" rief, nicht nur die Choristen, sondern auch die Scheiben der Fenster und die Dekorationen der Wände zittern machte, und der, wie die malerischen Bildnisse von ihm, an die zyklopische Zeichnung von Buonarotti und die prächtige Farbe von Tintoretto erinnert. Bellaigue sagt sehr gut, daß, wenn die Propheten der Sixtina eines Tages singen sollten, sie nichts Passenderes für ihre erhabenen Gemüter finden könnten als den hochtönenden „Messias" von Händel.

Auch seine Musik ist also gewissermaßen beschreibende Musik, Beschreibung von ihm selbst, von seiner körperlichen und seiner geistigen Art, die deren Wirkung ist, kurz, von seiner vollständigen Persönlichkeit. Sie ist mithin gleichwertig dem, was in der Malerei ein Selbstbildnis und im besonderen eines jener symbolistischen Selbstbildnisse der Maler oder auch der allerletzten Dichter ist, die durch Anspielungen und Suggestionen mehr als durch wirkliche Linienführung Beschaffenheit und Charaktere der Autoren erkennen lassen.

Nichts Befremdliches ist übrigens auch daran, daß das Gemeingefühl, der allgemeine Körpersinn, jener ausgebreitete und erstvorhandene Sinn, der uns von unserer eigenen Existenz benachrichtigt und sie uns vergewissert, der im Gegensatze zu den anderen Sinnesempfindungen unser Ich von allem außer uns seien-

den Nicht-Ich unterscheidet und trennt und uns die typischen Eigenschaften, die komplexiven wie fundamentalen Merkmale des Ich unbestimmt kennen lehrt, — daß dieses Gemeingefühl einen Einfluß auf das Kunstwerk eines jeden Künstlers übt und daß es bei manchen, die diesen Sinn empfindlicher, stärker, vorherrschender ausgebildet haben als gewöhnlich, wenn nicht den einzigen, so doch den vorwiegenden Stoff für das musikalische Werk liefert, oder daß es zumindest den Stil so prägt, die Form so eigentümlich bestimmt, daß der Gehalt in den Hintergrund tritt, dagegen fast verschwindet und nur noch den einfachen Vorwand bildet. Man kann in solchem Falle freilich auch nicht recht sagen, daß das Gemeingefühl ohne weiteres, wenn schon nicht dem Namen nach, den ganzen Gehalt ausmache und alles Übrige lediglich konventionell und figürlich sei, etwa wie der Fürst in einem wirklich konstitutionellen Staate.

15. Und andererseits ist wohl bekannt, daß der musikalische Reiz nicht nur auf das Ohr und die Gehörszentren, sondern auf alle äußeren und inneren Sinne, die gegen ihn wirklich empfänglich sind, seinerseits einwirkt. Mariano Patrizî meinte in einem Vortrage über die neue Physiologie der musikalischen Erregung, auf die ich noch des öfteren zurückkommen werde, sehr richtig, daß ebenso wie man nicht mit dem Gehirn allein denkt, sondern mit dem gesamten Organismus, man auch zur Steuer der Wahrheit sagen müsse, daß der auch nur körperliche Eindruck der Musik nicht immer eine bloße und umschriebene akustische Erscheinung ist, sondern ein möglicherweise über alle unsere Nerven und Muskeln derart Ausgebreitetes, daß das ganze organische Gefüge von ihm wiedertönt, von ihm angeregt ist und nachzittert.

So erklärt sich einerseits die Schmerzlosigkeit und bisweilen sogar die Unempfindlichkeit, die die Musik wirkt, — *„fallitur sensus laboris carminum molli sono“;* man denke an des Gebahren der Zahnzieher auf dem Markte, die ebenso wie gewisse Zauberer bei den Wilden, mit dröhnenden Fanfaren ihre Patienten betäuben — und andererseits das allgemeine körperliche Wohlbefinden, das intensivere Lebensgefühl, das Menschen und Tiere sich selber mit Hilfe des Gesanges schaffen, — so mildert der Vogel sich die Traurigkeit des eisernen Käfigs und die Sehnsucht nach dem heimatlichen Walde, so täuscht sich das Schneider- oder Weber-

mädchen, der Arbeiter oder der Schnitter, der Soldat oder der Matrose über die entnervenden langen Stunden, über die monotone andauernde Arbeit an der Maschine oder am Webstuhl, in der Fabrik oder auf dem Felde, auf dem Marsche oder am Ruder hinweg — und so erklärt sich ferner die völlige Hingebung beim Zuhören, die zeitweilige Auflösung des Gemeinsinns, das Fehlen des Bewußtseins der eigenen Körperlichkeit, fast der Wahrnehmung der eigenen Existenz, kurz dessen, was Dante Alighieri erlebte, als er im „Fegefeuer" mit so süßen Noten das „Te lucis ante" singen hörte und ihm gleichsam die Sinne dabei vergingen.[23])

16. Zunächst verbreitet sich der musikalische Eindruck über die Nerven des Ernährungs- und Verdauungssystems und ganz besonders über die pneumogastrischen Nerven. Wir wollen hier nicht mehr auf die bereits angedeuteten unpoetischen Wirkungen eingehen, die bei den Pferden beobachtet worden sind, aber wissenschaftlich ist jedenfalls festgestellt und von jedermann kann an sich selbst erlebt werden, daß wahre Wellen innerer Erschütterungen die Muskelwände des Magens und der Eingeweide durchlaufen beim Ertönen der größeren Orgelpfeifen, bei den dumpfsten Schlägen der großen Trommel, bei den tiefst klingenden Vibrationen der Harfe wie bei den gewichtigsten Noten des Kontrabasses. Die Araber sagen, daß die Gesänge und die Musik der Hirten die Herden mästen, und es ist auch gar nicht unwahrscheinlich, daß sie die Entleerungen und die Eingeweidebewegungen begünstigen im Verlauf der ruhigen und schläfrigen Verdauungsarbeit. Vielleicht geschieht es eben darum und in Verfolg jahrhundertelanger Erfahrungen, daß Gesang, Spiel, ja richtige, komplizierte Konzerte während großer Festmahle Regel geworden sind. Andererseits kannten seit den ältesten Zeiten die griechischen Ärzte und Philosophen, so Apollonius, Asklepios, Galen, Demokrit, Aristoteles, Theophrast, Athenäus die wohltätige Wirkung der Musik außer für die normalen menschlichen Lebensprozesse auch für viele Arten von nicht nur direkt nervösen Krankheiten wie Epilepsie, Veitstanz, Tarantelstich, sondern auch von indirekt nervösen Krankheiten wie der Entkräftung infolge von Atonie der trophischen Nerven.[24]) Und derselben Wirkung ist man sich auch heute bis zu dem Maße bewußt, daß in gewissen Kliniken

Berlins eigens und häufig anregende, vornehmlich muntere Instrumental- und Vokalkonzerte von besonderen Angestellten veranstaltet werden zu unverkennbarem physischem Vorteil der Siechen, wie namentlich der Geschwächten und Unlustigen.

In der Tat werden Herz und Lungen ebenso wie Magen und Eingeweide, Leber und Nieren angeregt und in ihren Funktionen gefördert von den rascheren und lebhafteren Klängen. Ihre Muskeln, mögen sie nun gefurcht oder glatt sein, gewinnen Elastizität und Energie, und einmal „zittert den Sterblichen das Herz", wie Carducci gedichtet hat, beim Klang der tönenden Metalle, ein ander Mal vertieft sich, gemäß den Experimenten von Tartchanoff, und beschleunigt sich das Atmen selbst bei den Tieren, bei denen die Einatmung von Sauerstoff und die Ausatmung von Kohlensäure wächst.

17. Aber das sind natürlich die mehr materiellen und niederen, mehr unbewußten und weniger ästhetischen Wirkungen der Musik auf den Organismus. Ästhetisch und nicht bloß physiologisch sind sie indes immerhin, insofern das Wohlsein, das sie verursachen, sich zumeist in seelische Freude umsetzt, in eine wirkliche Glückseligkeit — in das also, was der einzige positive Zweck der Kunst, die einzige, wesentliche Wirkung der Schönheit ist. Höhere, deutlichere und bewußtere Rückwirkungen hat die Musik überdies auf die oberflächlichen, gefurchten, gewöhnlich willkürlich zu innervierenden Muskeln: der Ergograph und der Dynamometer zeigen übereinstimmend die Verstärkung ihrer Arbeitsleistung unter dem Einflusse von Dur, während Moll sie matt und schwach macht; eine Arbeitskurve zeigte bei Experimenten, die Urbantschitsch anstellte, unter der Einwirkung rascher und hoher Töne die Tendenz zur Vergrösserung und bei der Einwirkung langsamer und tiefer Töne die zur Verkleinerung. Wir alle (oder fast alle) neigen ferner instinktiv dazu, den Takt zu schlagen oder ihn zumindest mit Gesten und Zeichen anzudeuten bei einer sehr akzentuierten und rhythmischen Musik, unseren Gang beim Marschieren mit einer Musikbande, die einen Marsch blasend daherzieht, in Uebereinstimmung zu bringen, zu tanzen, wenn uns ein Polka- oder Walzerlied entgegentönt. Es fehlen auch nicht die ausgesprochen motorischen Typen, diejenigen Individuen, bei denen das Bewegungs-Gedächtnis und eine entsprechende Phantasie ein unverkennbares

Uebergewicht über Gedächtnis und Phantasie des Gesichts-, Gehörs-, Geruchs-, Geschmacks-, Tastsinnes u. s. w. hat und bei denen darum, wie Patrizî richtig bemerkt, jedes akustische Bild sich rasch in ein motorisches, jede Tonfolge oder jeder Oberton in Erinnerungen oder Reize der Aktivität und der Energie umbildet.

Mit Bezug hierauf erklärt Dauriac, nachdem auch er sowohl auf die Tanz-, Militär-, Turn-, Leichenzug- und ähnliche Musik mit ihrem gewöhnlichen und allen Menschen gemeinsamen Einfluß, wie auf die Tatsache hingewiesen hat, daß der Kapellmeister mit einer Geste, d. h. mit einer Muskelarbeit seinen Untergebenen die Anweisungen zur gleichzeitigen tönenden Interpretation des geschriebenen Komponistenwerkes erteilt — freilich erklärt er es meines Erachtens in etwas allzu absoluter Form —, daß diejenigen, die nicht merken, daß sie ohne Takt tanzen oder die ohne Anstrengung schreiten können abweichend von dem Marschtakt einer Trompete, völlig des Gehörs ermangeln und daß für sie der Rhythmus eine chinesische Sprache ist.

Ein zu absolutes Urteil, sage ich, ist dies, weil das Fehlen oder die Schwäche der musikalischen Ausstrahlungen von den Zentren des Gehörs zu denen der Bewegung ganz und gar nicht die Unvollkommenheit der ersteren zur Voraussetzung zu haben braucht und ebenso wenig die geringe Ausbildung des akustischen Geschmacks an sich bedeutet. Ich kann sogar behaupten, mehr als einen persönlich Bekannten zu haben, der geradezu Leidenschaft und gutes Verständnis für Musik hat und doch nicht tanzen und nicht marschieren kann, ohne alle Augenblicke den Schritt zu verlieren, um sich dann abmühen zu müssen, ihn wieder richtig aufzunehmen; es geschieht das alles ersichtlich wegen unvollkommener Koordination der Bewegungen an und für sich, aber nicht mangels einer musikalischen Begabung.[25])

18. Eine gewisse Musik übt, namentlich bei gewissen organischen Konstitutionen, vorzugsweise eine erregende Einwirkung von ganz abweichender, ungleich schwieriger zu qualifizierender Art aus: bei bestimmten Tieren nämlich, unter bestimmten, in den bereits erwähnten Experimenten zu Paris und London festgestellten Umständen (und auch bei gewissen organisch lüsternen, menschlichen Konstitutionen) vermag jedwede Musik und vermögen ganz besonders die weichen

Weisen gewisser Tänze, die drängenden Weisen anderer Tänze, die irgendwie an die Geschlechtsvorgänge erinnernden Klänge, das Tremulieren der Mandolinen, die sammetweichen Töne der Flöte, die weißen Stimmen beziehungsweise die Tenorstimmen im Gesang die geschlechtlichen Erregungen zu wecken — oft sogar weit mehr, als dies Bilder, Phantasmen, Visionen, ja sogar die sichtbare Wirklichkeit der körperlichen Schönheit vermögen; es sei denn, daß es sich gerade um visuelle Typen handelt, bei denen wiederum die Sinne und die Seele wie alle anderen, so auch die verführerischsten erotischen Reize vermittelst der Augen empfangen.

Deswegen kann, wie Perez bemerkt, die Musik nicht minder als die Zeichnung und die Literatur in der kritischen Stunde des Erwachens der Sinne auf den Jüngling einen gefährlichen Einfluß ausüben, wie sie für die Erwachsenen ein furchtbares zerrüttendes Agens gelegentlich sein kann.

Die Mandolinen, erzählt uns ein so gründlicher und feinsinniger Psychologe wie Arthur Graf, die so pikant sind mit ihren zitternden Stimmen, vor denen Harfen, Flöten, Lauten ihre Reize einbüßen, singen. Freude! Liebe! Zur Freude lädt Liebe! Liebe! Das Leben hat keine heiterere Blüte. Sie singen. Kriege und Frieden. Weinen und Lachen. Stammelndes Begehren, stummes Seufzen, Zärtlichkeiten, Küsse. Zarte Plaudereien, die ein Zephyr verweht, singen die Mandolinen. Sie singen immerzu bald lebhafter angeregt, bald langsam mit Aengsten und Schrecken süsser Raserei.

Und Gabriele d'Annunzio sagt in der Parabel vom Prasser: Unterworfen war sie den Tönen, denn die Geister, die ihre üppigen Glieder belebten, waren derart, daß die Musik sie in ihrer Macht hatte, wie der Wind die beweglichen Flammen in seiner Gewalt hat.

Zum Schluß gebe ich das Wort über dieses heikle Thema sehr gern Franz Liszt, der vor nunmehr einem halben Jahrhundert die Venusberg-Szene des „Tannhäuser" also beschrieb:

Hier sind rhythmische und harmonische Figuren, die die Bratschen, die Violinen und die Holzblasinstrumente auszuführen haben, akzentuiert von leichten Paukenschlägen. Hier sind Gruppen von Noten, die sich rasch in Spirale erheben und bald sich in unentwirrbare Verschlingungen verlieren, bald sich wiederfinden, endlich

in freie Triller und Tremoli sich lösen, die mit einem so neuen und süssen harmonischen Effekt uns alle Liebkosungen und Stimmungen, die die Zauberkünste der Sirenen bereiten, nachfühlen lassen, daß wir glauben, niemals etwas so Kühnes je erlebt, niemals ein so herausforderndes Bild der Sinnlichkeit, ein durch seine Anziehungskraft, seine berückende Ekstase, seine Aeußerungen der Begierde so bestechendes Bild gesehen zu haben. Man hört Töne, die rasch an unserem Ohr vorbeifliehen, die blenden wie Phantasmen von Licht und Farbe, beharrende, einschmeichelnde, siegende, — treulose Töne. Und hie und da, inmitten dieser Halluzination von Freude und Leben, blitzen die Violinen auf wie Metallklingen, leuchten wie Funken, winken wie Leuchtkäfer; und die Pauken, wenn sie auf einen Zug einfallen, machen uns erzittern gleichwie das ferne Echo einer in unaufhaltsame Raserei entarteten Orgie.

Beredte Worte, mit Bezug auf die ein Kritiker aus Anlaß des ersten Zyklus von Wagner-Aufführungen in München bemerkte, daß man auch heute noch sehr heile Nerven haben müsse, um dieser Szene beiwohnen zu können, ohne erschüttert und zerschlagen zu werden wie in einem Delirium, wie in einem Zucken sinnlicher Trunkenheit: diesem orgiastischen Schauspiel der ganz in purpurnes Licht getauchten, von leidenschaftlichen Rufen, von närrischem Liebesjauchzen erfüllten Grotte; bei den ungezügelten Kapriolen der Faune und Satyre, den lüsternen Bewegungen der Najaden und Nymphen, den krampfhaften Tänzen und den erotischen Erschöpfungen der Paare . . .

Trösten wir uns übrigens! Wenn es Musik gibt, die seit dem frühen Mittelalter die Kirchenväter nicht ohne Grund als teuflisches Mittel der Verderbnis verdammten und wenn gewisse Töne durch sich selbst süß entnervend sind wie das *la major*, das der Pater Kircher als tonus voluptuosus bezeichnete, so bietet uns die Musik selbst mit ihren anderen Mitteln wirksame Gegengifte, und wir haben wahrlich auch ganz beruhigende und kräftigende Musik, ebenso wie narkotische oder nachdenkliche, kriegerische oder athletische. Das wissen sogar die Chinesen, die behaupten, daß die Guitarre mit 36 Saiten des sagenhaften To-hi die Herzschläge regelte und im Menschen die erhabensten Tugenden zur Entfaltung brachte und daß eine von Sci-Nung erfundene eigentümliche Lyra die Macht hatte, den Geist gegen die Versuchungen zu festigen,

das Laster zu bannen und die Glut der Begehrlichkeit zu vernichten! — [26])

Auf den ersten Blick sind das etwas befremdliche Dinge, die im Grunde aber doch weit weniger unwahrscheinlich sind, als man glaubt — in Anbetracht nämlich der besonderen Beschaffenheit der Musik der Himmelssöhne, die sehr viel mehr lärmend und betäubend als melodisch und lieblich ist.

19. Und ebenso geht es mit allen übrigen, inneren und äußeren, niederen und höheren Sinnen, mit dem Tastsinn und dem Geschmack, dem Geruch und dem Gesicht. *„Comme de longs échos"*, singt Baudelaire in seinen prächtigen *„Fleurs du Mal"*, *„qui de loin se répondent, dans une ténébreuse et profonde unité vaste comme la nuit et comme la clarté, les parfums, les couleurs et les sons se répondent: il est des parfums frais comme des chairs d'enfants, doux comme des hautbois, verts comme des prairies."* — —

Es handelt sich in der Tat um den ganzen Inbegriff jener sinnlichen Erscheinungen, die ohne Zweifel dem primitiven Menschen und den Tieren, bei denen die Wahrnehmungen intensiver, aber weniger differenziert und isoliert sind wie bei uns, gemeinsam sind, auch auf dem Grunde unseres in vielfältigen Beziehungen sich abspielenden Lebens noch angetroffen werden als glückliche sensorische und ästhetische Atavismen, und die jeder Kunst einen Schatz zauberischer Kräfte verleihen, wie man sie gemeinhin lediglich in einer der anderen Künste zu suchen pflegt.

Ich bin in dieser Hinsicht vollkommen einverstanden mit dem angesehensten Fachmann auf diesem Gebiete, Flournoy, der jene „Elite"-Individuen, die in hohem Grade mit diesem einheitlichen Verflochtensein der spezifischen Sinnesempfindlichkeiten, mit dieser wunderbaren Resonanz eines Sinnes oder mehrerer oder sämtlicher Sinne beim Anruf eines einzigen Sinnes ausgestattet sind, als fortschreitende Anomalien, als *monstra per excessum* ansieht; ich selbst habe mich darüber anderweit ausführlich verbreitet und über das Ergebnis einer von mir angestellten bezüglichen Untersuchung genau berichtet. Und es gründet sich bereits eine ganze Kunst, eine aristokratische und transzendente Kunst, auf solche, in ihren ausgeprägteren Formen vereinzelte, aber in ihren unklareren Formen allenthalben anzutreffende Erscheinungen. Mithin ist kein Anlaß,

wie Max Nordau und viele andere Kritiker seiner Richtung tun, diese Kunst mit einem „degeneriert“ abzutun; ja, ich für meine Person beanspruche vielmehr allein wegen der Tatsache, daß diese Erscheinungen über dem gewöhnlichen, so einförmigen und monotonen Empfinden und jenseits seiner stehen, daß sie die ästhetischen Fähigkeiten und den gewöhnlichen Geschmack bereichern, ausbreiten und verfeinern, das Recht, bis zum Beweise des Gegenteils daran festzuhalten, daß hier ein nützlicher und gesunder Wiedergewinn ehemaliger, aber wie so viele andere Begabungen auf dem rauhen, langen Wege der Kultur verloren gegangener Schätze des sinnlichen Empfindens in Betracht kommt, mithin etwas den wahren und neuen Eroberungen Gleichstehendes, das, wenngleich es auch den primitiven Menschen und den Wilden eigen ist, doch die Entwickelung fördert und Ziele weist.

Selbst die ihrer Natur nach strenge, künstlichen und formalen Lockungen abholde Prosa beginnt (oder vielmehr sie kehrt dazu zurück), den tiefen Wert, die geheimnisvolle Wirksamkeit eines Ausdruckes, der gleichzeitig verschiedene Sinne betrifft, wahrzunehmen. In der Schilderung wie besonders im Roman, im modernsten, auch dem naturalistischen und experimentellen Roman, ja in diesem noch mehr als in dem transzendentalen und symbolistischen, trifft man sehr häufig auf einen Appell an die Gesamtsinnesempfindlichkeit unserer verfeinerten Nervosität, wie wir dergleichen natürlicher Weise noch häufiger und nachdrücklicher in der dekadenten und okkultistischen Lyrik *fin de siècle* antreffen.

20. Aber, um uns auf die wechselseitigen Erweckungen von Tonempfindungen und Tast-, Geschmacks- oder Geruchsempfindungen zu beschränken, heben wir mit Gizzi, der daraus nicht die so naheliegenden ästhetischen Folgerungen zieht, ja die Folgerungen beinahe ausschließt, hervor, wie kein Paar von Gehirnnerven sich in so engen anatomischen und physiologischen Beziehungen mit allen übrigen Nerven und namentlich dem Pneumogastricus und dem großen Sympathicus, damit aber mit allen Eingeweiden befindet als eben das akustische. Und wir sahen schon oben die Wirkung davon. Ferner, wie kein Sinneszentrum so wie das Gehörszentrum sich ausweitet, um gewissermaßen in die Gebiete der Zentren des Hautsinnes, des Geschmacks, des Geruchs, des Gesichts einzudringen und dabei auch diese, bei dem

einen Individuum stärker, beim andern wieder schwächer, in gewissem Maße aber doch bei allen Menschen, an den eigenen Eindrücken zu beteiligen.

Ein Student, den Flournoy zitiert, fühlte die Töne als warme und kalte, in derselben Weise, wie die Malereiverständigen von kalten und warmen Farben sprechen. Wir alle sprechen ferner von scharfen, durchdringenden, zerreißenden oder drängenden, rohen, rauhen Tönen, von geschmeidigen, sammetweichen, liebkosenden oder stechenden, peitschenden, trockenen Stimmen, von Melodien, die kitzeln, die schaudern machen, die ein Gekribbel auf der Haut verursachen oder die fesseln, erschüttern, schleppen. Man wird einwenden, daß das nur Metaphern sind, einfache Wortgleichnisse; aber Metaphern und Gleichnisse wären nicht in der umfassenden Psychologie erzeugt worden, hätten sich nicht so ziemlich in allen Sprachen eingebürgert und verallgemeinert, wenn sie nicht einer wirklichen und gemeinsamen Assoziation der Empfindungen und mithin der Vorstellungen und Erinnerungen entsprächen. [27])

21. Gewiß trifft man das am intensivsten, mit größter Deutlichkeit und klarster Bewußtheit bei entschiedenen Tastempfindungen, während es sich bei den anderen Empfindungen um eine ziemlich unbestimmte, unsichere, unaussprechliche Ausstrahlung handelt. So zeigt sich bei den Geschmacksempfindungen, die verhältnismäßig selten sind, die erregende Einwirkung der Musik noch am reinsten: wenn auch für uns alle „geschmackvolles Liedchen", „süße Serenade", „schale Romanze" nur Redewendungen sind, so fehlt es doch auch nicht an Individuen, denen gewisse Melodien, auch wenn sie bloß an sie denken, buchstäblich das Wasser im Munde zusammenlaufen machen, nicht minder wie ein appetitlicher Leckerbissen; der Fall jener vielleicht nicht ganz eingebildeten Person aus „*A'rebours*" von Huysmans ist ja bekannt, die es dazu bringt, sich eine Liqueur-Orgel oder ein Mund-Harmonium vorzustellen, auf denen sich dann ganze Seiten geschriebener Musik mit all ihrem Ausdruck, mit allen Nüancen, mit allen Feinheiten übersetzen lassen in wirkliche schmeckbare Melodien und Harmonien. Andererseits fehlt zum Beweise und zur Bestätigung auch nicht der authentische Fall eines geborenen Musikers von Ruf, bei dem die regeren und gierigeren Gehörszentren jede Vorstellung, die sich in den Nach-

barzentren (und zwar ebenso den Geschmacks- wie den Geruchs- oder Tast- oder Gesichts- oder Bewegungszentren) bildet, an sich zu ziehen, anzuwerben und zu assimilieren vermögen. Paulhan erzählt von Massenet, daß er, als er griechischen Wein kostete, dabei die Inspiration zu einer seiner einzigartigen südlichen Liederdichtungen fand, die den berückenden, zugleich süßen und geistigen, aromatischen und spannenden Geschmack in ausgezeichnete Melodie überträgt.

Ein Geruchsmensch hingegen war gewiß Baudelaire, wenn er die *„métamorphose mystique de tous mes sens fondus en un“* besang und für den *„son haleine fait la musique comme sa voix fait le parfum“*. Auch Zola war einer, der zum ersten Male mit seinen Romanen die Geruchsempfindungen in der Weltliteratur zu Ehren brachte als wesentliche und konstitutive Elemente der Umwelt neben den optischen und den akustischen Empfindungen und der sie mehr als einmal in wunderbaren Kombinationen vermengte: man denke nur an die Gerüche, die Farben, das Lärmen der *„halles“* im *„Ventre de Paris“*, die zusammen eine ganze, ungeheure, vielsinnliche Musik bilden!

Man erinnere sich ferner an das verführerische, berückende Orchester der Wohlgerüche in *„Faute de l'abbé Mouret“*, das sich in dem Zimmer von Albina mit so suggestiver Beredsamkeit verbreitet! Panzacchi hat in einer seiner jüngsten Dichtungen eine delikate Umschreibung hierfür gegeben: In später Nacht im einsamen Parke erhebt sich die neue zauberreiche Symphonie: die schönen flammenden Nelken haben die Noten der Stradivari-Geige*); die Akzente der zarten Lauten haben die Anemonen, die Maiblümchen und die Veilchen; und die weißen Lilien, nach der Sonne seufzend, zittern scharfe Klagen der Oktavflöte; die Kletterblumen trillern aus grünem Wirrsal süß wie Flöten, und die Sonnenblumen und die Oleander tönen wie antike Kriegstrompeten. Eine letzte Liebesrede hält das große Konzert, und aus den Rosen strömt sie hervor: es singen die schönen Rosen mit menschlicher Stimme, sie singen süß wie die Sirenen.

*) Bemerkenswert: Herr Ingenieur Cauro, der mir aus Neapel auf meine Anfrage wegen gesamtsinnlicher Erscheinungen antwortete, berichtet unter vielen anderen interessanten Daten von einem ihm bekannten Blinden, dem der Ton der Violine eben den Geruch der Nelke wachrief.

Von solchem Dichten, wird man mir einräumen, bis zur Uebersetzung der Blumendüfte in wahre Musik ist nur ein Schritt!

22. Bei den Gesichtstypen, und zwar um so mehr, je ausgesprochener sie sind, weckt die Musik, alle Musik und namentlich gewisse Rhythmen, Klangfarben und Tonarten lebhafter und nachhaltiger als bei anderen Individuen Vorstellungen von Massen und Abständen, Formen und Profilen, Lichtern, Schatten und Farben und sogar von bestimmten Gestalten, von Gegenständen in Bewegung, von ausgedehnten und komplexen Szenen.

Von melodischer Zeichnung, von tönenden Arabesken, von orchestraler Verzierung, von Umfang der Stimme, von Chormassen zu sprechen ist bei den Musikern, Kritikern und Dilettanten eine ganz gewöhnliche Sache. Das will besagen, daß sie alle mehr oder minder entschieden die akustischen Resonanzen auch in den Gesichtszentren nachwirkend fühlen.[28]) Alle nennen eine Musik beweglich, rasch oder leicht, weich, schwer oder ungelenk, gleich als ob sie sie eben mit den Augen in ihren Formen und in ihren Bewegungen erblickten.

Gewöhnlich ist auch der Eindruck von etwas, ich möchte sagen, Raumgrößenhaftem, den gewisse Namen machen. Giuseppe Giusti nennt die Namen Taddeo und Veneranda „runde Namen von breitem Schlage und von bedächtigen und gut genährten Leuten", und jene ausgezeichnete Schriftstellerin, die sich unter dem Pseudonym Haydée verbirgt, machte vor etwa zehn Jahren auf den unverzeihlichen ästhetischen Irrtum aufmerksam, in den Augier verfallen ist, als er den majestätischen und stolzen Namen Fourchambault seinen kleinen Bürgersleuten gab, und stellte zu ihm den genialen Blick Sardous in Gegensatz, der seinen prächtigen Namen Rabagas, der so hoffärtig und stattlich, so charlatanmäßig und lächerlich ist, dem gemeinen und treulosen Tribunen gab und ihn ihm wie einen infam machenden Fleck anheftete. Und die Frauennamen? bemerkte sie: da gibt's weiche, liebliche, lüsterne; blendende, schicksalsvolle, mystische; sanfte, glänzende, naive; pikante, schelmische, schwatzhafte; bei den einen lösen sich die S und winden sich wie Nattern; bei den anderen tönt das Diminutivum wie eine silberhelle Stimme, hüpft wie ein schnippisches zartes Mädel, das bezaubert; für gewisse Frauen von heute, das neue und verfeinerte Erzeugnis eines Jahrhunderts, das für zehn

fortgeschritten ist, müßte man eigens neue Namen erfinden, Namen, die Silbe für Silbe mit hartnäckiger Geduld und mit Verständnis ziseliert sind, nervöse und bizarre, Mischungen von exotischen, altertümlichen und abenteuerlichen Namen, die zugleich Musik und Malerei, Geberde und Aroma, Symbol und Hieroglyphe sind.

Musik, Geberde, Malerei! — wo ist eigentlich die Linie, der Damm, die Mauer, die sie scheidet? Beim „Largo", bemerkt Combarieu, macht der Orchesterdirigent nicht aus Konvention, sondern aus Ueberzeugung wirklich eine breite Geste mit dem Arm. Und auch der ungebildetste und impulsivste Mensch verlangsamt, um das Ungeheure und Gewaltige auszudrücken, seine Rede, betont die Silben stärker und suggestiver, hebt die Stimme, bindet und verlängert übernormal die Hauptworte seiner Redewendung, während er, um das Kleinste und Nichtwahrnehmbare auszudrücken, die entgegengesetzten instinktiven Kunstmittel verwendet, die Töne abschwächt, die Akzente heraushebt und den Rhythmus aller ihnen folgenden Silben beschleunigt. In der „Afrikanerin" beim Rezitativ „Von hier sehe ich das ungeheure Meer" wie in der „Königin von Saba", bei der Arie „Tochter der Könige" erweitert sich die Phrase majestätisch, so die großartige Vorstellung fast vor das Auge bringend.[29])

Viele empfinden auch entschieden und deutlich die verschiedenen Rhythmen als zerstückelte oder ununterbrochene, gerade oder krumme Linien, als Spiralen, als Schneckenwindungen, als Mäander oder als zersägt, wellig, quergezogen.

So überwiegt in allen Sprachen unter den Interjektionen und Onomatopoiien das O als Bezeichnung für groß, stark, viel; sowohl die Dichter nützen es, um im Verse die nachahmende Harmonie zu erzielen, wie die prosaischen Stilisten, um ihre geschmackvolle und delikate Schöpfung wie einen wertvollen Pokal zu ziselieren und zu emaillieren. Das J trifft man hingegen häufiger bei Ausrufen und Worten, die das Kleine, Feine, Zarte bezeichnen, das A bei denen, die das Ausgedehnte, Weite, Offene ausdrücken. Und wenn man sich die Interjektionen uh, ih, ah und die quantitativen Eigenschaftswörter maximal, mittel, minimal vergegenwärtigt, so wird man in dem betonten Vokal, in dem vorwiegenden Ton etwas mit ihnen innig Verwandtes, etwas an sich selbst, unabhängig von den herkömmlichen Definitionen des Wörterbuches

Bedeutsames finden; man versuche den Worten vertauschte Werte unterzulegen, und man wird beleidigt werden wie durch eine wirkliche intellektuelle Absurdität, ja noch mehr: wie durch ein widerwärtiges ästhetisches Verbrechen.

Und wie die Erwecker von Vorstellungen der Ausdehnung und der Form, so sind die instrumentalen oder vokalen, die musikalischen oder sprachlichen Töne auch die Erwecker von Vorstellungen der Stellung, der Entfernung, der Bewegung. Mit Recht sah Schelling in der Architektur die Musik des Raumes, empfand er, wie übrigens wir alle empfinden, die Melodie und die Symphonie der Säulen, der Fenster, der Zinnen, der Kuppeln, der Türme, den Rhythmus ihrer Abstände, den Ton ihrer Höhen, die Klangfarbe des Marmors, der Steine, der Terrakotten, der Hölzer. Natürlich erlebte er auch umgekehrt die Säulengänge und Hallen in der Musik, die Wege aus Noten, die Obelisken aus Tönen, die akustischen Ausblicke. Sprechen wir nicht auch von hohen und niedrigen Noten, von tiefen und hohlen Klängen, von zerrissener oder umherschweifender Musik?

Gelingt es nicht dem Musiker, wenn er ein klares und scharfes Singstück sich abheben läßt von einer wenig nüancierten und etwas stumpfen Begleitung, das Subjekt gleichsam isoliert, jenseits und oberhalb der Landschaft, die ihm als Untergrund dient, wie auf einer Höhe erscheinen zu lassen?

Diese letzte Beobachtung ist von Combarieu. Von ihm stammen noch manche weitere Bemerkungen über eine Bewegungen beschreibende Musik, die häufig bloß vermittels des Rhythmus, der bald schwingend, bald fallend, bald wiegend, bald hüpfend, bald ruckweise, im Galopp, im Fluge ist, die natürliche Grundlage aller Märsche und aller Tänze bildet. So liegt auch der Fall bei Wagner, wo die Illusion der anstürmenden Walkürenkavalkade eben auf das reißende Tempo sich gründet*), oder in der Romanze an den Abendstern im „Tannhäuser", die das Glitzern mit dem Tremolo, das andauernd das Rezitativ begleitet, wiedergibt, oder in der Schilde-

*) Sehr häufig sind in der Poesie die Beispiele von Nachahmung des Rhythmus. Es genüge zu erwähnen das berühmte *„Quadrupedante putrem sonitu quatit ungula campum"* für das Lateinische, das Ritornell *„Galoppa galoppa, galoppa Ruel"* für das Italienische und das nicht minder berühmte *„Le remords monte en croupe, et chevauche avec lui"* für das Französische.

rung der Windungen des furchtbaren Wurmes in der dritten Szene des „Rheingold," die er durch die Tonschlängelungen der Violinen und Trompeten erzielt.[30])

Sonst erreicht die Musik den Bewegungseffekt vermittels besonderer Kunstgriffe, die nicht mehr unmittelbar im Rhythmus beruhen. Wagner erreicht ihn in seinem „Tannhäuser", da Elisabeth sich zu Füßen des Kreuzes niederwerfen will, indem der Gesang von *es''* nach *d'* hinabgeht, eine ganze None durchlaufend, und das Orchester ihm folgt, ja diesen Umfang noch übertrifft, immer tiefer noch hinabgehend. Und er erreicht dasselbe Ziel noch auf andere Weise, im zweiten Akte der „Walküre", wo das Thema des Schwertes, in eine freudige und beschleunigte Fanfare gewandelt, die Vision der Flucht der sich liebenden, über ihre Befreiung glücklichen Geschwister durch den Wald erweckt.

Nicht anders beschreibt Veneziani, da wo er „Die Abtei von Pomposa" von Tumiati musikalisch glossiert, den Lauf von Giotto über die Ebene mit dem akzentuierten Rhythmus der Pauken und mit dem belebten Allegro der Geigen und erzielt eine Wirkung von wunderbarer Deutlichkeit.

Hingegen läßt Berlioz in „Fausts Verdammung" mit lebhaftem Kontrast an Intensität mehr Hörnerfanfaren ertönen und gibt so dem Zuhörer den deutlichen Eindruck von im Walde verstreuten Jägern zu Pferde, die in gewundenem Lauf die Beute verfolgen. Mir scheint aber vor allem typisch das Beispiel der entzückenden „Türkischen Patrouille" von Michaëlis, die anfangs nur eben hörbar, entfernt und konfus ist und die dann allmählich durch ein Crescendo von unmerkbaren Abstufungen immer stärker und bestimmter vorrückt, mit festlichem und lautem Getön unter unserem Fenster anlangt und vorbei zieht, um sich dann langsam wieder zu entfernen, sich abschwächend, ermattend, sich verlierend, erlöschend, am Ende der Straße ganz verschwindend. — Ich erinnere mich stets, jedesmal wenn ich sie wirklich wieder höre oder mir aus dem Gedächtnis vergegenwärtige, der Alexandriner Viktor Hugos, die ebenso beredt wie erinnerungweckend sind: *„On vit leurs dos confus reluire quelque temps, et leurs rangs se grouper sous les drapeaux flottants, ainsi que des chaînons ténébreux se resserrent; puis ces farouches voix dans la nuit s'effacèrent.*

24. Und nicht allein die Formen und Ausdehnungen, die

Stellungen und Bewegungen der Dinge nehmen im Bereiche des Gehörsinnes spontan klingende Gewandung an, während diese ihrerseits in den Zentren des Gesichtssinnes wiederum Bewegung und Entfernung, Maß und Gestalt wird, sondern auch Licht und Farbe nehmen an diesen wunderbaren Umbildungen sowohl in der Musik wie in der Kunst der prosaischen oder poetischen Sprache vermöge deren musikalischen Gehalts Anteil.[31]) Gerade vermittels der Sprache, unabhängig von der philologischen Bedeutung der Worte, werden sehr feine Beschreibungseffekte erzielt, deretwegen sogar die raffiniertesten Stilisten recht häufig zu jenen Kunstmitteln ihre Zuflucht nehmen, die um so wirksamer und sicherer sind, je kindlicher, d. h. elementarer, primitiver und altertümlicher sie bleiben, und zu denen spontan auch die noch kindliche, an Worten mit genau bestimmtem und allgemein anerkanntem oder verstandenem Sinn noch arme Sprache greift[32]): Wiederholung gewisser Worte, Wiederkehr gewisser Wendungen mit beharrlichem Nachdruck mehr wegen ihres Tons als wegen dessen, was sie besagen; Einschaltung gewisser Vokale oder gewisser Gruppen von Konsonanten, die singen oder rauschen oder gellen oder rollen oder in mehr malerischer Weise vibrieren, in einen Vers oder einen Satzbau; Reime, dicht am Ende und auch innerhalb der Verse; sowohl in Versen wie in Prosa Assonanzen und Allitterationen, gleitende, glatte, unvollkommene, einsilbige, mehrsilbige — alles Dinge, die außer jeder anderen sichtbaren Eigenschaft ihr Maß von Licht und Schatten, ihren Farbenton, ihren Schmelz oder ihren Bewegungsgrad besitzen.

Für wirkliche visuelle Typen hat in der Tat jeder Vokal seine eigene Farbe, und jeder Konsonant, der sich mit ihm verbindet, gibt ihm einen verschiedenen Charakter, eine besondere Nüance.

Das Gehör für Kolorierung findet sich sehr viel häufiger, als gemeinhin geglaubt wird, und es ist in seinen schwächeren, minder ausgeprägten Graden durchaus normal und allgemein. Das sehr berühmte Sonett von Rimbaud, ebenso wie ein anderes von Pastonchi, welche diese mannigfaltige „chromatische“ Schönheit der Vokale besingen, können nur Ignoranten oder oberflächlichen Leuten befremdlich sein.

Ich z. B. sehe das A rot, das E gelb, das J weiß, das U schwarz, und nur das O ist für mich grau oder farblos. Rimbaud

hingegen nennt das O gelb, das E weiß und das J blau; eine dritte Person empfindet das A weiß, das E grün, das J rot u. s. w. Es gibt nachgerade eine ganze Bibliothek Bücher und Aufsätze, Experimente, Rundfragen und Daten über diesen Gegenstand.[33])

Mir genügt es, darauf verwiesen zu haben, um die Existenz malerischer Elemente im Worte und die Möglichkeit beschreibender Musik, die damit gegeben ist, darzutun.

Nicht umsonst nennen die Franzosen reimlose Verse *„vers blancs“*. Der Reim mit der nachdrücklichen Betonung ein und derselben Silbe, und namentlich der sogenannte reiche Reim, verdichtet und erzwingt den Licht- und Farben-Eindruck des Verses und gibt der ganzen Strophe die eigentümliche Physiognomie und vor allem die eigene Farbe, während die reimlosen Verse, indem sie alle Farben wirr durcheinander mengen, Weiß oder vielmehr, wie bei der Scheibenrotation Newtons, schmutziges Weiß, fast ein blasses und unbedeutendes Grau erzielen. Die Verfasser von Versen für Vertonung, wenn sie wirklich im besten Sinne des Wortes Künstler wären, was sie freilich fast nie sind, müßten von all dem sich sehr viel mehr Rechenschaft ablegen und sich sehr wohl vergegenwärtigen, daß ihr Werk nicht bloß literarisch, nämlich abstrakt, wörtlich, gedanklich sein soll, sondern auch musikalisch, das heißt konkret, gestaltenreich, sinnlich sich geben muß.

25. Aber nicht nur dem schöpferischen Dichter oder Prosaiker liegt es ob und geziemt es, auch ein wenig Musiker und Maler zu sein, sondern auch der Leser soll es sein und beim Lesen mit dem Autor kommentieren und mitarbeiten, singen und malen.

Die Kunst zu lesen ist nicht minder hoch und kompliziert als die zu schreiben und entspricht genau dem, was die Wiedergabe in Bezug auf die Musik ist.

Mit ganz anderem Ton in der Stimme deklamieren wir das Distichon von Carducci: „Wenn in unsere Häuser die strenge Gottheit niedersteigt, hört man von weitem das Rauschen ihres Fluges“ und das andere, nicht minder malerische: „Es erhebt sich im klaren Winter das düstere, türmereiche Bologna, und der Hügel darüber, weiß von Schnee, lacht.“ Wer die Stimme außer bei den auf das strenge Profil der Stadt anspielenden Worten dämpfte und damit auch die lichtvoll-lachende Heiterkeit der Landschaft uns verdunkelte, würde uns als Dummkopf oder Narr gelten. Und

ebenso fühlt sich jeder instinktiv, ohne daß er eine Vortragsschule besucht hat, wenn er die eindrucksvolle Elegie spricht, die die Diphtherie dem Dichter eingegeben hat, gewissermaßen in seiner Person niedergedrückt, hält fast den Atem an, wagt schier keinerlei Geberde außer der, die ausgestreckte Hand entgegenzuhalten dorthin, wo der verhängnisvolle Flug geht, „im Schatten des Flügels, der erstarrend, erstarrend vorwärts rückt" und „der ringsum trauriges Schweigen verbreitet" — jenes Schweigen, das der Leser mit seiner gedämpften, langsamen, tiefen Stimme zu brechen kaum sich getraut.

26. Desgleichen sprechen wir alle bei reiner Musik einträchtig und ohne weiteres, in der Voraussetzung der Existenz der Gemeinempfindung, von chromatischer Skala, von einem Färben oder Schattieren der Wiedergabe des Stückes; und allen Leuten machen die Kopfstimmlagen den Eindruck von etwas Klarem, Lichtvollem und die Bruststimmlagen hingegen den von etwas Dumpfem, Dunklem. Eben darum, bemerkt der Verfasser der *„Rapports de la musique et de la poésie"*, begleitet natürlicher Weise eine tönende Fanfare das Motiv vom Golde im „Rheingold", während ein gewichtiger Fond von Kontrabässen verwandt wird im Prolog der „Götterdämmerung", um einen unmittelbaren Eindruck vom nächtlichen Dunkel zu geben.

Die Klangfarben der verschiedenen Instrumente übertragen alle Abstufungen, all die verschiedenen Nüancen, deren Grundfarben uns die Noten geben; nur daß noch die sehr empfindlichen und höchst verfeinerten Nerven des Spielers, die durch langes Studium und große Liebe selbst gleichfalls ausgezeichnete Präzisionsinstrumente geworden sind, den Hölzern, Saiten, Metallen weitere und neue, unendlich mannigfaltige, unerschöpflich reiche, magnetisch suggestive Charaktere mitgeben durch die tausend verschiedenen und persönlichen Weisen, die leblose Materie zu liebkosen, zu beleben, ja zu vermenschlichen.

Auf diese Art gelangt man dazu, auch so komplexe Dinge darzustellen, die unfaßbar, unbestimmbar, unaussprechbar durch Töne zu sein scheinen, wie zum Beispiel jenes Unbewußte, jene Bewußtseinslage, jenes Wogen schwächster Empfindungen, das man mit einer übertreibenden Betonung des Elements der Farbe „Lokalkolorit" genannt hat. Selbstverständlich nicht sowohl als „Zitat",

um das Wort Combarieus zu gebrauchen, d. h. als fernes Echo, als wörtliche Erinnerung an gegebene Töne oder wirklich gehörte Geräusche oder besondere charakteristische Motive eines Ortes, wie das Mascagni in der *„Cavalleria"* getan hat; sondern vielmehr und besser als unbestimmte Suggestion von etwas Innerlichem, Individuellem und Ungewohntem vermittels der Verwendung von Tönen, Akkorden, von außerordentlichen technischen Methoden, vielleicht von neuen Instrumenten oder vermittels glücklicher Kunstgriffe und geheimnisvoller Abänderungen der allgemeinen und gewöhnlichen Verfahren. Es genüge das verblüffende Beispiel, das Verdis geniale *„Aida"* bietet!

27. Doch ehe wir uns dazu wenden, wollen wir uns noch mit den Elementen befassen, aus denen sich solche komplexe Darstellungen ergeben, bei deren Untersuchung wir soeben bis zu Licht und Farbe gelangt waren. Einem von Alberotti untersuchten Blindgeborenen erzeugten das Geheul der Dampfpfeife, die Schwingungen der Guitarre, die Schläge auf den Amboß phantastische, verschiedenfarbige Lichter vor seinem verfinsterten Auge. Ein Arzt hingegen empfand die Geräusche des pulsierenden Herzens und der atmenden Lungen bei der klinischen Auskultation farbig. Bernardo Celentano, der ausgezeichnete Maler, hörte die Töne der Trompeten rot. Eine andere Person, die Flournoy zitiert, fand den Gesang des Hahnes scharlachrot, das Miauen der Katzen gelb, das Rollen des Donners dunkel, das Meckern der Ziegen orangengelb, den Pfiff der Lokomotive silberweiß, die Schreie der Kinder glänzend, die weiblichen Stimmen milchfarben, die Stimmen der erwachsenen Männer mehr oder minder dunkel.

René Ghil, der seltsame Dichter und Kritiker, empfindet an jedem Orchesterinstrument eine verschiedene Farbe, wie andere Personen in stattlicher Anzahl eine Farbe empfinden bei jeder Note der Klaviatur. Eine Dame schrieb mir gelegentlich meiner bereits erwähnten Umfrage, daß in ihrer Seele das Dur (C—D, F—G, A—H) die warmen Farben der Malerei (Rot, Orange, Gelb) erwecke, während das Moll (D—E, G—A) den kalten Farben (Dunkelblau, Blau, Violett) entspreche. Und ich glaube und wiederhole es, daß auch all diese Tatsachen außergewöhnlich nur in ihren intensiveren Graden sind, daß sie hingegen in unbestimmteren und unbewußten Formen ganz gewöhnlich und allgemein sind.[34])

Sicherlich erlebte auch Franz Liszt solche Empfindungen ganz bestimmt, da er glaubte, daß sie auch andere Leute in derselben Weise erleben müßten: so empfahl er, als er ein Orchester dirigierte, ohne Bedenken, dabei mißverstanden werden zu können, daß man dies „mehr blau", jenes „mehr rot" spielen solle. Und vor wenigen Jahren, 1895, ließ Wallace Rimington in London eine seltsame, der von Des Esseintes gedachten verbrüderte oder wenigstens verschwägerte Orgel bauen, bei der jede Taste in Verbindung steht mit einer elektrischen Lampe in der besonderen Farbe, die nach dem Empfinden des Erbauers genau der Note entspricht: „spielte" die akustisch selbstverständlich stumme Orgel, so wurde seines Erachtens mit bestem Effekt, auf den Kunstkenner ebenso wie auf den überzeugt sein wollenden Kritiker, die phonische Melodie in chromatische Melodie, die hörbare in die sichtbare übertragen. Dabei kam er zu der kuriosen Feststellung, daß Wagner vorwiegend in Purpur, Mozart in Himmelblau, Meyerbeer in Violett, Massenet in Gelb, Lecocq in Scharlachrot komponiert habe.

Man kann zugeben, daß in all dem eine gute Dosis Übertreibung oder Absonderlichkeit steckt, aber ohne Zweifel ist hier auch ein Kern von gemeingültig-Wahrem, allgemein Nachprüfbarem und durchschnittlich Annehmbarem.

Sehr lange vor diesen Untersuchungen aus jüngster Zeit legten viele und sehr ernste Musiker auch praktisch an den Tag, daß sie unbedenklich daran glauben, Lichter und Farben mit Rhythmen und Tönen zum Ausdruck bringen zu können. Mit Recht wird in dieser Hinsicht Haydns „Schöpfung" gerühmt, wo das Licht hervorbringende „Es werde!" in eine wirklich blendende Irradiation von Noten übertragen ist. Berlioz verwendet in der Szene des Pandämoniums die tiefsten Noten seines mächtigen Orchesters und in der Szene des Himmels die höchsten. Liszt schildert in der Symphonie auf die „Göttliche Komödie" (ein sehr schönes Beispiel der wechselseitigen Anregungen der Künste, ebenso wie die poetischen „Übersetzungen" Fogazzaros von Chopin, Schumann, Boccherini) gleichermaßen die Hölle und das Paradies mit den äußersten Klängen der Tonwelt. Mascagni beschreibt in „Iris" mit symphonischen Themen das ganze großartige Schauspiel des Sonnenaufgangs: im Anfang weckt das vollkommene düstere Schweigen das Bild der tiefen Finsternis; dann, kaum merkbar,

deutet ein Gemurmel der Kontrabässe auf die ersten Schimmer des Aufgangs; sodann singen deutlicher und unterscheidbarer die Stimmen der Violoncelle, und das Licht wächst, und der Himmel vergoldet sich; die Violinen verbreiten die festliche Morgenröte; die Holzbläser färben den Horizont mit Purpur; die Geigen erheben sich zu schärferen Tönen, die Harfen erklingen, die Chöre antworten von drinnen; und endlich taucht ruhmreich, strahlend die Sonne hervor, in einem triumphierenden Begeisterungsruf des ganzen Orchesters.

28. Noch einen Schritt weiter, und wir sind bei einer noch höheren und komplizierteren Erscheinung, dem gestalteten Hören, von dem man unmittelbar zum musikalischen Bildnis, zur tönenden Landschaft, zu dem großen Gemälde, zu der reichen Komposition optischer Bilder gelangt, die gleichzeitig mit ausschließlich akustischen Mitteln erregt werden.

In einer seiner Untersuchungen über die seelischen Wirkungen der Musik hat Lombroso gefunden, daß sie bei der Hälfte der Hörer Landschaften und Bilder hervorruft. Ich glaube, daß es sich in den meisten Fällen um einfache, gedächtnismäßige Begleitungen handelt, d. h. um Landschaften und Bilder, die bei früheren Malen wirklich mit der Musik, die sie wieder hervorruft, oder mit einer, dieser in mancher Hinsicht ähnlichen Musik zusammen erlebt worden sind. Aber bei mancher Person handelt es sich allerdings um neue und phantastische Bilder, auch plastische Gestalten, die von einer gleichfalls neuen Musik beim Akt des ersten Anhörens erregt und erzeugt worden sind!

Sehr bekannt ist der von Mendelssohn erzählte Fall, wie Goethe, nachdem er eine große Bachsche Ouverture angehört hatte, äußerte, es habe ihm beim Zuhören geschienen, als sehe er einen langen Zug von Magnaten langsam und feierlich eine grosse Marmortreppe hinuntersteigen. Fast identisch ist der Fall eines anderen großen „Gesichtstypus", Heinrich Heines, vor dessen Phantasie, als er entzückt der „Eroica" von Beethoven lauschte, eine ganze, glänzende Prozession von Großen in Purpurmänteln sich entfaltete. Analog sind auch die von Luigi La Rosa in einer seiner bemerkenswerten Arbeiten über die Vertauschung der Künste erwähnten Fälle von Lenz, der bei einer Sonate die Noten sich ergießen und erheben sah gegen den blauen Himmel, um ein Paar

Verliebter herum, die sehnsüchtig die Arme gegen einander breiteten, und von Schumann, dem ein Marsch von Schubert klar die sonnenbeschienenen Mauern und die vielfarbigen Türme des wunderbaren Seviglia offenbarte, ebenso wie ihn eine Studie von Cramer die Umrisse des bizarren Profils einer chinesischen Pagode erblicken ließ. In einer sardinischen Zeitung endlich fand ich einmal eine andere typische Gehörserscheinung farbiger Art beschrieben, die der Verfasser der Mitteilung selbst erlebt hatte: er hatte, als er eine Sopranstimme heilige Musik singen hörte, den lebhaftesten und fast halluzinatorischen Eindruck eines glänzenden und lichtumflossenen, unantastbaren wie immateriellen Engels empfangen, der mit dem Steigen und Fallen der Noten auch selbst die Stufen einer goldenen, in der Höhe und in der Tiefe sich ins Unendliche verlierenden Leiter hinauf- und herabstieg, bei den Tremoli erschauerte, bei den hohen Tönen einen großen Satz nahm, bei einer hervorragenden Stelle auf einer hohen Stufe Halt machte und auf einmal bei einer niedrigen Oktave erschöpft ins Leere hinabstürzte.

Patrizî nimmt an, daß die Visionen solcher wahren Bilderschöpfer nicht auf irgend eine den Tönen eigentümliche und spezifische Eigenschaft zurückzuführen seien und dass, wenn manche Orchesterstücke zum Anblick einer dämmerigen, purpurnen Landschaft oder zum Schatten einer Strasse von duftenden Akazien zu führen vermögen, dies nicht von irgendwelcher unsichtbaren Palette oder von irgendwelchen geheimnisvollen Riechstoffen, die in den Instrumenten oder in den Kehlen verborgen seien, herkomme, sondern von der einfachen Tatsache, daß die Lustbetonungen, die jenen mannigfaltigen Gehörs-, Gesichts- oder Geruchsempfindungen zu teil werden, von derselben Art sind und so die Synthese der gegensätzlichsten und verschiedenartigsten spezifischen Eindrücke, der vergangenen und gegenwärtigen, erinnerten und aktuellen, herbeiführen.

Allerdings müßten sich, füge ich hinzu, wenn es sich hier um die Betätigung einer so fundamentalen Funktion handelte, die bezüglichen Erscheinungen in derselben Weise bei allen Menschen offenbaren, während sie in Wirklichkeit, wenigstens so ausgesprochen und bestimmt, doch nur völlig subjektive und individuelle phantastische Kombinationen bleiben. Indes ist es doch auch richtig,

daß sie, schwächer und unbestimmter, allen gemeinsam sind und mithin ihren rechtmäßigen Platz in der umfassenden und normalen Ästhetik oder wenigstens in der Psychologie zu beanspruchen haben.

29. Hingegen ist den Gehörstypen allein oder auch den Musikern des Tons oder der Sprache die umgekehrte Fähigkeit eigen, nämlich die, spontan und nicht nur ohne Anstrengung, sondern sogar infolge eines zwingenden Bedürfnisses des Nervensystems die Gesichtsbilder in Gehörsbilder oder noch besser in Bewegungs-Stimm- oder Bewegungs-Klang-Bilder umzubilden.

Paulhan erzählt in seinem scharfsinnigen Aufsatz über die Erfindung, wie Massenet den „König von Lahore" konzipierte, indem er eine Pappschachtel mit aufgemalten, im Takt mit symmetrischen und parallelen Gesten tanzenden Bajaderen betrachtete. — Niedriger, aber einzigartiger und charakteristischer scheint mir indeß ein Fall aus meinem eigenen Erfahrungsbereich zu sein. Zu meinen liebsten Freunden rechne ich eine Taubstumme, die sehr intelligent und freundlich ist, bei der ich, sie beobachtend und belauschend, manche der schönsten Stunden meines Lebens verbracht habe. Sie war auch ein objektiver Musiker, ganz instinktiv und ohne es zu wissen: mit bewundernder Rührung, mit zartem Staunen erinnere ich mich noch heute der wahren Erweckungen aller schönen Dinge der sinnlichen Welt, die sie mit unartikulierten Akzenten, mit kleinen Schreien, mit dumpfen oder scharfen, traurigen oder lustigen Ausrufen vollbrachte, die von gemessenen und anmutvollen, aber auch energischen und graphisch oder plastisch bezeichnenden Geberden und von Blicken der Augen, Lächeln, Bewegungen der so sehr beweglichen Lippen und aller Mienen des Gesichts begleitet waren. Ich erinnere mich im besonderen der stimmlichen Beschreibung des Feuerwerks, dessen stärkste Geräusche sie hörte, oder vielmehr, wie ich glaube, mit der Haut empfand und dessen geringere Geräusche, und zwar das Pfeifen, Winseln, Zischen, Rauschen verschiedenster Art, sie so gut erriet, daß sie sie genau wiedergab; und noch besser gab sie wieder alle Formen und alle Bewegungen, alle Lichter und alle Farben der Raketen, der Feuersonnen und leuchtenden Burgen, dann das Aufeinanderfolgen der stolzen Goldstrahlen am Himmel, der Blitze, der Lichtgarben, der Ausstrahlungen, des Regens von hundert Metallen, von tausend

leuchtenden und lebenden, weißen und blauen, grünen und orangefarbigen, violetten und scharlachroten, glitzernden und blitzenden Steinen nach stillen und finsteren Pausen, bei dem scharfen Geruch des Pulvers, in der feuchten Abendluft.

30. Von dieser Erscheinung ist zu einer andern, nicht minder wunderbaren, die sich mit dem Zwange eines Gesetzes in der volkstümlichen Musik verwirklicht, der Übergang glatt und leicht gegeben; ich spreche von „volkstümlich" im engsten Sinne, d. h. von einer Musik, die nicht nur für das Volk, sondern auch vom Volke impulsiv geschaffen ist. In dieser volkstümlichen Musik reflektiert sich, was bisher von den Theoretikern der Musik wenig beachtet und bestätigt worden ist, die Landschaft, in der sie erblüht, in großen schematischen Linien, wie die Eigenschaften seiner Ufer im Spiegel eines Sees. Das beweist eingehend eine sehr geniale Untersuchung von Dr. Constantina Levi, die meines Wissens das Überzeugendste und Originalste enthält, was über das Thema geschrieben ist.

Levi nennt mit glücklicher Kühnheit „Form des Liedes die Zeichnung, die Linie, die die Stimme beschreibt, indem sie es singt", und gelangt dazu, eine solche Form mit der kartesianischen Methode der Koordinaten, deren eine hier die relative Höhe der Noten im Liede und deren andere ihre Dauer darstellt, zu bestimmen bezw. graphisch zu zeichnen. So erhält sie eine stetige Linie, ein typisches Profil von jedem Liede, das, verglichen mit dem Profil vieler anderer Lieder, in wunderbarer Weise dazu führt, die gemeinsame Physiognomie, die unfehlbare Familienähnlichkeit aller landsgenössischen Lieder untereinander festzulegen, aber auch die nationalen Unterschiede gegen einander in Empfindungskurven gleichsam abzuheben: wie Flora und Fauna, so hat auch die Musik eines jeden Landes danach ihren besonderen und charakteristischen *habitus;* und wie Pflanzen und Tiere, wenn sie das Land wechseln, sich an das neue Klima anpassen, indem sie sich ändern und umbilden, so akklimatisieren sich auch auf ihrer Wanderung von Land zu Land die Lieder, indem sie merklich verschiedene Profile und Bewegungen annehmen.

In den Gesängen der Ebene, zum Beispiel, die wenig moduliert und auf Terz- oder Quartintervalle beschränkt sind und in denen die Wiederholungen musikalischer Phrasen und die Verlängerungs-

zeichen überwiegen, ist die Kurve monoton, wenig unterbrochen, sehr einfach und zeichnet beinahe das Profil des Bodens selbst ab, der mit seinen unbegrenzten Horizonten, mit seinen unreflektierten Lichtern, mit seinen echolosen Stimmen dem einfachen Gemüte des Sängers das Lied eingegeben.

Anders wieder der Sang des Hügellandes! Hier zeigen sich schon unvermutet Unebenheiten, Produkte von Quinten-, Sexten- und Septimen-Intervallen, zwischen denen fast immer Sekunden- oder Terz-Intervalle eingeschoben sind. Die Stimme erhebt sich allmählich zu den hohen Tönen, ruht in Abständen auf ein und demselben Niveau, um dann weich abzusteigen oder auch manchmal auf der Höhe zu verbleiben, d. h. auf der höchsten Oktave, zu der sie aufgestiegen war. Es sind schöne, von heiteren Wölbungen gegliederte Kurven, weiche, abgestumpfte und durch Vegetation und Kultur nüancierte Linien, die das Auge ohne Mühe durcheilt, den lieblichen Abhang hinaufsteigend, den welligen Kamm verfolgend und auf schönem Wege an der entgegengesetzten Seite in die Ebene hinabsinkend.

Viel stärker bemerkt man die Unebenheiten im Profil der Lieder aus den Bergen, sie sind stärker, herber, schroffer, ohne allmähliche Übergänge, mit sehr scharfen Ecken. Zwischen Reihen von tiefen Tönen mit kurzen und gleichen Intervallen erheben sich plötzlich, ohne vorbereitende Modulation, hohe Schreie mit Sprüngen, manchmal über fast zwei Oktaven, die in der Ebene mißtönend wären und die doch hier oben auf den unzugänglichen Spitzen, auf den in die Wolken ragenden Gipfeln, bei dem blendenden Glanz, der mit den dumpfen Schluchten so scharf kontrastiert, so wunderbar harmonieren und zu den Bahnen der Augen passen, die sprungweise die steilen und abschüssigen Felswände verfolgen.

Und die Lieder des Meeres? Sie sind alle wellig in Skalen und Passagen, bei denen die Stimme weich von Note zu Note gleitet über Intervalle, die noch kleiner sind als ein Halbton und mithin nicht einmal in der kartesianischen Graphik ausdrückbar sind; aber es flechten sich auch die Linien der Küste mit hinein: Ebene bei Venedig, Hügelland bei Sorrent, Felsen bei Rapallo.

31. Nun, wenn die Landschaft sich unvermerkt auch demjenigen aufzwingt, der empiristische und fast instinktive Musik macht, und wenn sie in dieser Musik, trotz aller Umgestaltung wiedererkenn-

bar und fast noch mit dem Auge oder doch einem ihm gleichwertigen Sinne sichtbar, wiedererscheint, kann man da noch leugnen, daß der Musiker von Beruf, der unbedingte Herr seiner Kunst, der Besitzer einer verfeinerten Kultur und planmäßigen Technik, der vollkommene Kenner aller Mittel wie verborgenen Reize eines jeden Tons, imstande sei, seinerseits dieselbe Landschaft mit noch größerer Deutlichkeit zu zeichnen, zu färben, zu schattieren, sie in ihren statischen Linien, in ihrem dynamischen Leben darzustellen, und mit der Landschaft die Lebewesen, die sich in ihr bewegen, und die Erscheinungen, die in ihr entstehen?

Ohne Zweifel, sagt Combarieu, gibt die Musik besser die Welt des Gemüts wieder und die Malerei die der Formen — aber das hindert diese nicht, bisweilen auch das Herz zu erregen, und jene nicht, auch konkrete Anschauungen, sichtbare Gestalten hervorzurufen wie durch einen augenblicklichen Wechsel, durch ein wechselseitiges Darleihen der Befähigungen.

Eigentlich, zumal in Anbetracht meiner voraufgehenden Ausführungen, ist der Vorwurf hier nicht exakt formuliert: Obliegenheit der Musik ist es nicht, die Welt des Gemüts wiederzugeben, sondern die der Töne; wie es die Obliegenheit der Malerei ist, anstatt die Formen darzustellen, vielmehr die Umrisse zu skizzieren und die Oberflächen zu färben. Aber sämtliche Künste können, wenngleich in verschiedenem Grade und in wechselndem Umfange, sich zweifellos bisweilen wechselseitig ergänzen und ersetzen. Wie es dem Musiker und dem Dichter häufig gelingt, zu malen und zu meißeln, so übertragen nicht selten Meissel und Pinsel indirekt melodische Gedanken und lyrische Eingebungen in Marmor und auf Leinwand. Keinem Künstler, er sei denn ein einfacher Handwerker, ist das höhere Vermögen versagt, je nach seinem persönlichen Beruf, vermittels akustischer oder optischer oder plastischer oder sprachlicher Bilder, jene Gefühle oder Gedanken oder transzendenteren Visionen, die mit ihnen assoziiert werden können, mitzuteilen.

32. Eine Landschaft ist wahrlich, sagt derselbe Combarieu, nicht immer nur ein Zusammen von Linien, von Farben, von Schattierungen, sondern auch häufig ein Bewußtseinsinhalt, der identisch ist mit dem, den ein anderes, ganz verschiedenes Zusammen von Elementen, nämlich von Tönen, Intervallen und Akzenten, hervorrufen kann. Im Theater kann man das Phantom von Banquo

durch eine Kombination von Spiegeln oder Linsen zur Darstellung bringen; aber man kann es auch und sehr viel besser „fühlen“ lassen vermittels der gelähmten Gesten und der erstarrten Mienen der anwesenden Personen, wie man, ein unsichtbares und doch Entsetzen erregendes Phantasma, den Tod in den kurzen und und mystischen Dramen Maeterlincks vorüberziehen fühlt.

Nun wohl, die Musik kann, wie ich bereits unter Hinweis auf Wagner gesagt habe, sich abwechselnd je nach Bedürfnis der Verfahren bedienen, die dem einen oder dem anderen von diesen Vorgängen entsprechen oder auch gleichzeitig allen beiden, und zwar in dem Maße, welches die Umstände jedesmal nahe legen. Sie kann einerseits mehr oder minder stilisiert die Umwelt darstellen, am häufigsten mit orchestralen Mitteln; sie kann andererseits mit wenn auch nicht wörtlichem, so doch vielleicht durch ein der menschlichen Stimme sehr angenähertes Instrument erzeugtem Gesange die Gefühlserregungen der Seelen sich äussern lassen.

Beethoven malt so in seiner Pastoralsymphonie, bald in objektiven Tönen musizierend, bald jene subjektiven Eindrücke erweckend, die sich natürlicherweise einzustellen pflegen, das weite Feld, den plätschernden Bach, die mit ihren Geschäften befaßten Dorfbewohner, das rasch auftretende sommerliche Gewitter, das sich ankündigt, sich verdichtet, sich entlädt, wütet, aufhört, verschwindet und von neuem dem Lichte, der frischen, feuchten und gereinigten Luft — endlich dem heiteren Himmel Platz macht, der sein freundlich vielfarbiges Zelt über die grauen, von dannen gehenden Nebel breitet.

Ebenso hat Puccini im dritten Akte seiner *„Tosca“*, die so reich an beschreibenden Elementen ist, einen lebendigen und glücklichen Eindruck vom Wirklichen gegeben: auf das Konzert der Glocken Roms, die einander von den sieben Hügeln antworten und in verschiedenen Klangfarben und mit je nach den Entfernungen sich abschwächender Klangstärke den Tag ankündigen, folgt es wie eine entzückende Empfindung der Morgenfrische, der klaren und reinen Luft, der zarten und heiteren Farben, die das weite Panorama der ewigen Stadt begrenzen und beleben, wie es in seiner erhabensten Poesie von der Flur der Moles Hadriana sich offenbart. Noch weiter geht z. B. Berlioz, wenn er in einem orchestralen Gemälde die Werkstatt Fausts darstellt, tief und dunkel:

wie die Destillieröfen unter dem schwarzen Gebälk rot glühen, wie in den Ecken und auf den Tischen die gläsernen Profile und die metallischen Stoffe in den Destillierkolben und Retorten das Licht reflektieren und wie der alte Doktor seltsame Metamorphosen der Alchymie und gleichzeitig freudige Wunder der Liebe sinnt; oder wenn er in seiner „Phantastischen Symphonie“ in den fünf Takten die krankhaften Träume des von seiner Schönen abgewiesenen jungen Verliebten verfolgt, der sich durch Opium selber den Tod bereitet hat: Träume, die vorüberziehen, indem sie sich von einem einzigen Thema (dem nachhaltigen Gedenken der Herzlosen) ablösen, während allmählich die Vergiftung sich steigert und ausbreitet — viele Phantasmen und mannigfache Visionen, dann vereinzelte und verschwommene Gestalten, darauf ein großer Ball, sodann ein ländliches Schauspiel, weiterhin ein Marsch von Verurteilten, schließlich ein toller Hexenreigen.

33. Wir können hiermit schliessen und dieses Kapitel von der sinnlichen Musik, oder besser von der Musik in Beziehung zu den verschiedenen Sinnen, in wenige Zeilen zusammenfassen. Nur ein einziger Sinn, natürlich der Gehörssinn, hat direkte Eindrücke von der Musik. Aber auf indirekte Weise können empfangen, ja empfangen in größerem und geringerem Umfange auch alle übrigen Sinne Eindrücke von der Musik. Andererseits kann jeder Sinn bei jedem von uns, und am meisten bei den Gehörstypen, akustische Echos, tönende Bilder, musikalischen Ideenflug erregen. Wenn wir sodann von den Mitteln zu den Zwecken übergehen oder vielmehr, (um die teleologische, nicht immer angebrachte Redeweise zu unterlassen), wenn wir von den Ursachen, den Empfindungen, übergehen zu den Wirkungen, den Bewußtseinsinhalten, so finden wir, daß die Musik bloß dekorativ oder auch darstellend oder endlich auch expressiv — also „Ausdruck“ — sein kann. Dekorativ, und zwar nur dekorativ ist für mich jene Musik, die die Sinne in angenehmer Weise erregt, aber ohne akustische oder anders geartete konkrete Vorstellungen zu erwecken, es sei denn höchstens Vorstellungen etwa von Arabesken oder Mäandern oder von farbigen Kombinationen, ähnlich denen des Kaleidoskops oder der Rakete. Darstellend ferner ist die Musik, die die wirklichen Klänge der Welt nachbildet oder auch indirekt andere dem Gehör heterogene, doch in sich zusammenhängende und irgendwie von der sinnlichen

Wirklichkeit dargebotene Bilder wiedergibt. Combarieu will die Bezeichnung „beschreibende Musik“ der erstgenannten Art vorbehalten wissen und gibt den Namen „suggestive Musik“ nicht nur der zweiten Art, sondern auch aller Musik, die noch höhere und kompliziertere Seeleninhalte erweckt. Ich für meine Person erachte es hingegen für exakter, die erste Art „nachahmend“ und die zweite „beschreibend“ zu nennen, weil auch in der Literatur die Beschreibung nichts ist als Erweckung von Gedächtnisbildern mehrerer Sinne vermittels der optischen oder akustischen Bilder, der geschriebenen oder gesprochenen Worte; und ich möchte „suggestive Musik“ alle diejenige nennen, die durch Bilder, die aus irgendwelchem Sinneszentrum stammen, uns Gefühle, Gedanken, Ideale suggeriert, die sich mit ihnen in natürlicher Weise vergesellschaften.

Keineswegs haben diejenigen Recht, die die Bezeichnung „beschreibende Musik“ allzu buchstäblich fassen, derart, daß sie dieser Kunst dieselben Befähigungen zuschreiben, die der Malerei, der Bildhauerei, der Architektur eigen sind, und somit auch die Kunst der Töne zu denjenigen Künsten rechnen, deren Aufgabe es sei, Räume, Formen und Farben darzustellen. Sie haben nicht Recht, wie jene anderen Leute mit ihrer Übertreibung nicht Recht haben, die da meinen, daß den Tönen jede Befähigung zur Beschreibung von Dingen und von physischen, nicht-akustischen äußeren Geschehnissen, aber damit auch von den aus diesen möglicherweise sich ergebenden physischen Wirkungen abgehe; sie leugnen irriger Weise die assoziativen Beziehungen zwischen den lautlichen und optischen, den Tast-, Muskel-, Geruchs- und anderen Vorstellungen, weil (wenigstens ist dies die wahrscheinlichste Hypothese) die Nervenverbindungen zwischen den Gehörszentren und den übrigen Zentren und zwischen diesen und den Gehirnstellen für die höheren seelischen Funktionen hier unterbrochen sind und dort unvollkommen bleiben.

Desgleichen verfallen Combarieu, und andere Autoren mit ihm, von meinem Standpunkt aus betrachtet, in einen Deutungsfehler, wenn sie die Mittel einer Kunst, aus denen ich die Kriterien nehme, um ihr unmittelbares Leistungsvermögen zu beurteilen, mit ihren Wirkungen zusammenwerfen und daraus ihre Scheineinwände ableiten: indem wir die Musik als die erste und fundamentalste unter

den Zeit-Künsten bezeichnen, sagen wir nicht sowohl, daß sie nicht auch den Raum darstellen könne, sondern wir sagen nur, daß sie ihn darstellt vermittels der Zeit oder besser vermittels von Vorgängen, deren Maß die Zeit ist, und mithin indirekt; ebenso wie indirekt, nämlich vermittels des Raumes oder besser vermittels von Vorgängen, deren Maß räumlich ist, auch die Malerei ihrerseits Stimmungen ausdrücken könnte, die in der Zeit sich vollziehen, d. h. die in Reihen und Aufeinanderfolge bestehen, anstatt vielfach und nebeneinander beharrend zu sein: Rafael, der einen Raum leer läßt zwischen einer im Gehen begriffenen Person und mehreren anderen Personen, die hinter ihr stehen bleiben, bietet fast die vollkommene Illusion der Bewegung jener Gestalt, und nicht minder gelingt es Rossini in seiner prächtigen Symphonie „Wilhelm Tell" die Illusion der glänzenden und grünen Alpen, der Spitzen und Almen, der Hirten und Herden durch hohe und tiefe Töne, durch langsame Rhythmen und rasche Triller, durch unvermuteten Sprung vom hohen zum tiefen Tone hervorzubringen.

34. Aber noch mehr, und hierin ist die allgemeinste und grundlegendste Folgerung gelegen, zu der wir mit diesem ersten Teile unserer Arbeit gelangen, hier bringen wir konkret einen der entscheidenden Hauptpunkte unseres Unternehmens zum Ausdruck: auch als direkte Darstellung der akustischen Wirklichkeit leistet die Musik notwendiger-, ja unumgänglicherweise weniger wie die gestaltenden Künste als Darstellungen der sichtbaren Wirklichkeit. Denn, ausgenommen für die Blinden, ist die sichtbare Wirklichkeit beinahe die ganze Wirklichkeit: ein Ding, ein Tier, eine Person, die ich sehe, ist für mich die ganze Person, das ganze Tier, die ganze Sache, auch wenn sie sich ändert; aber die Person, die zu mir im Dunkeln spricht, das Tier, dessen Stimme ich höre, das Ding, das einen Ton von sich gibt, ohne sich sehen zu lassen, sind für mich fast abwesend und lassen meine Empfindung unbefriedigt, wie sie meiner Phantasie eine inadaequate Anregung geben.

Gewiß, die Musik kann, wie wir gesehen haben, auch indirekt die Vorstellungen von Formen und Farben, Geberden und Bewegungen erwecken, aber diese indirekten Erweckungen werden niemals an Deutlichkeit und mithin an sinnlicher Schönheit mit

den direkten und unmittelbaren Darstellungen wetteifern können: Beschreiben ist ein ander Ding wie Nachbilden, Andeuten ein ander Ding wie Wiedererzeugen. Also als Sinneskunst bleibt die Musik hinter der Malerei und der Bildhauerkunst zurück. Somit ist Darstellung der sinnlichen Wirklichkeit, der unmittelbaren Wirklichkeit, gewiß nicht der spezifische Gegenstand der Musik.

Zweiter Teil.

Die Musik und das Gefühl.

1. Nach Erledigung der Fragen, die das erste Problem betreffen: ob die Musik eine bloß dekorative Kunst ist oder nicht auch und vielmehr eine gestaltende und darstellende, finden wir uns nun der Gruppe von Fragen gegenüber: Kann man, da die Musik eine auch zur Darstellung wirklicher Dinge der körperlichen und objektiven Welt befähigte, wenngleich ohne Zweifel zu dieser Darstellung nicht von Natur berufene und spezifisch geeignete Kunst ist, einräumen, daß sie gleichermaßen befähigt ist, Gefühle und Affekte auszudrücken? Und wenn ja, ist sie in der Lage, es aus sich allein zu tun, oder vermag sie hierbei nur das Ausdrucksvermögen der Geberde und des Wortes zu betonen und zu vertiefen? Und andererseits, mit welchen Mitteln, mit dem Rhythmus oder mit der Stärke, mit der Höhe oder mit der Klangfarbe, mit der Melodie oder mit der Harmonie, gelingt es der Musik, die Gefühlserregung hervorzurufen? Und endlich, wäre vielleicht, wie zumeist behauptet wird, wirklich dies ihre eigentümliche und naturgemäße Mission?

Es gibt, wie wir gesehen haben, in der Tat Leute, die der Musik unbedingt und in jedem Falle jedwedes Ausdrucksvermögen abstreiten. Und es gibt andererseits Leute, die im entgegengesetzten Sinne übertreiben und behaupten, die Musik sei lediglich Ausdruck, stets die Sprache des Gefühls, und es sei gar nicht Musik, was nicht — wenn auch nur leicht — unser Gemüt bewege. Es braucht kaum gesagt zu werden, daß ich in der Mitte stehe, und zwar sowohl was die Musik, als auch was jede andere Kunst betrifft: jede Kunst ist meines Erachtens (und mein ganzes Buch über „Aesthetik“ will das darlegen) in höherem oder geringerem Grade fähig, auf den verschiedensten Wegen, direkt oder

durch Suggestion, die optischen oder akustischen, tastbaren oder muskulären, schmeckbaren oder riechbaren Teilbilder der wirklichen Dinge, die die sinnlich wahrnehmbare Welt zusammensetzen, wiederzuerzeugen; und jede Kunst ist meines Erachtens durch die Vermittelung dieser Bilder auch imstande, die Gemütserregungen zu erwecken, die mit diesen im Verlaufe unseres Lebens gewöhnlich verbunden sind; und ebenso wie die Gemütserregungen auch die Gedanken, und wie die Gedanken auch die Ideale, die aus ihnen erblühen können. Daher hat man in jeder Kunst eine bloß sinnliche Stufe, die nur die Bilder bietet; eine Gefühlsstufe, die das Gemüt erregende Element hinzufügt; eine intellektuelle, die das Gedankliche einfügt; und endlich eine ideale, die allem mit einem transzendenten Nimbus die Krönung gibt.

Die Musik ist hierin meines Erachtens von den anderen Künsten nicht unterschieden, und das Musikalisch-Schöne entzieht sich nicht dem höchsten ästhetischen Gesetze von der psychologischen Hierarchie, das ihm mit dem Malerisch-Schönen, dem Dichterisch-Schönen, dem Architektonisch-Schönen, dem Mimisch-Schönen und dem Plastisch-Schönen zuletzt gemeinsam ist. Nur ist, und das muß von vornherein klar ausgesprochen werden, die musikalische Erregung eine Erregung *sui generis,* wie es die dichterische Erregung oder die plastische oder die graphische u. s. w. ist; und das, was die Musik dem Gefühl sagt, ist ganz und gar nicht das, was ihm die Form oder das Wort oder die Farbe sagt, und die Uebertragbarkeit der einen in die andere von diesen heterogenen Sprachen ist mithin nur sehr relativ, unvollkommen, indirekt, generell. So erklärt sich sehr gut, wie hervorragende Dichter taub gegen Musik sein, wie hochbedeutende Maler sie für ein langweiliges Rauschen halten und wie geniale Architekten sie als eine wahre Quälerei ansehen können.

2. Die musikalische Erregung kann nicht von der sprachlichen abstammen, weil sie ihr, wie wir gesehen haben, sowohl in der Entwickelung der Gattung wie in der der Individuen zeitlich voraufgeht; vollends kann Tonkunst nicht Nachahmung der Sprache sein. Viele, auch niedere, Tiere machen, wie deutlich dargelegt wurde, Musik und drücken nur mit Tönen seelische Zustände, Wünsche, Freuden, Schmerzen, Leidenschaften, Drohungen, Eifersucht, Antipathie, Verzückungen aus. Niemand ferner besitzt vor dem

Menschen das göttliche Privileg des inhaltreichen Wortes. Der Mensch selbst moduliert bereits, bevor er spricht, bevor er Silben artikuliert und mehr als bloß klingende Wörter zusammensetzt, in irgend einer Weise die Töne der Kehle, die Atmungen und die Seufzer, die Schreie und die Ausrufe, und drückt solcherart seine ersten unklaren Bewußtseinsinhalte musikalisch aus; und dies sowohl im geheimnisvollen palaeolithischen Zeitalter im dichten Schatten seiner Urwaldheimat, wie als überlebendes Dokument der fernsten Vergangenheit, als aphasischer Wilder in den undurchdringlichen Wäldern der der Kultur meist verschlossenen Erdteile, wie als Kind an der Mutterbrust, das die Liedchen der Mutter anhört und sich an ihnen ergötzt, ohne noch die süßen Schmeichelworte oder die liebenden Geberden oder all die vielen und geheimnisvollen Reden in ihnen anders zu verstehen als eben durch den gefühlvollen Ton, den sie enthalten und der ihm zunächst ihren ganzen Wert ausmacht.

Die Musik erweckt in uns Gefühle, sagt Spencer, deren Existenz in unserer Seele wir nicht einmal geahnt haben und die es uns im übrigen nie gelingt zu begreifen oder zu qualifizieren. Gurney fügt hinzu, daß gerade das, was die Musik am eigentümlichsten, am charakteristischsten hat, das was das A und O ihrer Wirkung ausmacht, eben dies ist, daß sie eine intensive und tiefe, doch aber in keine der den Forschern bekannten psychologischen Kategorien von Gefühlsprozessen einzuordnende Gemütserregung hervorbringen kann; insoweit es möglich ist, sie zu analysieren, möchte man sie ein Gemisch oder besser eine Kombination von wirr und unversehens wie in einem unvermuteten und chaotischen Tumult erregten Affekten nennen.

Ungefähr dasselbe sagt aus einem andern Gesichtspunkte Perez. Er ist nicht ganz sicher, daß die Musik für sich allein (und abgesehen von den mit ihr allzu häufig vergesellschafteten, fremdartigen Momenten) bestimmte Gemütserregungen mit Ausschluß aller anderen zeichnen und ausmalen könne. Es gibt nicht, kann man sicher behaupten, genaue und spezifische Notengebilde für Liebe, Haß, Heldenmut, Angst, Wut, Freude, Begeisterung, Bitte, Bewunderung, Mißachtung, und noch weniger für die unendlichen Unterarten, Nüancen und Übergänge eines jeden dieser Gefühlszustände, die die Sprache und die gestaltenden Künste zu unterscheiden und wiederzugeben sehr wohl verstehen. Angenommen auch, daß die

Musik im Besitze von ebenso vielen, entsprechend beschaffenen Ausdrucksweisen wäre, so würde sie doch jedenfalls (außer etwa auf Grund einer besonderen, in einer Art von Wörterbuch oder Tabelle niedergeschriebenen, vorherigen Vereinbarung) unfähig sein, in allen Hörern dieselbe Erregung zu erwecken; so, wie die Dinge liegen, hängt die Wirkung tatsächlich von beständigen oder zeitweiligen Dispositionen der Gefühlserregbarkeit eines Jeden, mehr als von dem eigenen Gefühlswert der Töne, ab. Der Ausführer von harmonisierender Musik, singt Leopardi, weiß nichts von dem, was er mit Hand und Stimme in dem bewirkt, der ihm zuhört.

3. Diese Wirkung ist also weit entfernt, ein einfaches Abbild der Wirkung der Sprache und ein dieser durchaus gleichwertiger Ersatz zu sein. Die Gleichwertigkeit beschränkt sich vielmehr auf das einzige, beiden von Anfang an gemeinsame Element, den instinktiven Ausruf, der bisher das Wesen der menschlichen Musik geblieben ist, während er in der Sprache nur noch den bloß dekorativen Teil, das atavistische Ueberbleibsel, das Erinnerungszeichen an den Ursprung bedeutet; das ist so wahr, daß in den höchsten Formen der Sprachkunst, in der wissenschaftlichen und philosophischen Prosa, in der höchst entwickelten und von ihren Ausgangspunkten weitest entfernten Poesie die Interjektion, wenn nicht ganz ausgemerzt ist, so doch sicher nur höchst selten vorkommt und selbst das lyrische Denken eine mehr erwägende als erregende, mehr schematische als plastische Form annimmt. Ganz das Gegenteil will und erzielt aber die leidenschaftliche Musik, die nur aus Schreien und Seufzern, Versicherungen und Verschweigungen, aus Verstärkungen und Abschwächungen, aus Aufbegehrungen und Pausen gemacht ist, mit denen sie etwas Anderes als sehr unbestimmte, generelle Bewußtseinszustände mitzuteilen weder vermag, noch versucht: ein einfaches Seufzen kann ein geistiges Leiden, eine unendliche Freude, ein inniges Verlangen, eine große Hoffnung enthüllen, also unter einander sicherlich ganz verschiedene Stimmungen, während niemand gewisse andere, von diesen scharf gesonderte Stimmungen, wie Zorn, Wut, Drohung, Gewalttat, als in jenem Seufzen gelegen annehmen könnte, da sie zweifellos in einem entschiedenen und klangvollen Schrei geäußert werden müßten.

Insofern eben, in solchem Umfange und aus diesem Grunde, sind die Annahmen derer, die aus der Musik die naturgemäße Ge-

fühlssprache machen oder die deren Ursprung in die bewegte Sprache, in die Uebertreibung der von Leidenschaft erregten Sprache verlegen, wahrheitsgemäß.

Die Musik ist in der Tat die natürliche Sprache des Gefühls, wofern (das möge kein Wortspiel scheinen!) das Gefühl in ihm seinen natürlichsten Ausdruck findet, nämlich in dem einzigen Falle, in dem keine konkretere und bestimmtere, graphische oder mimische oder literarische Form und kein mehr materieller, plastischer oder architektonischer Ausdruck geeignet erscheint, den unfaßbaren und unumschriebenen Charakter des Gefühls besser wiederzugeben.

Erasmus Darwin bemerkt in seinem klassischen Buche über den Instinkt mit Recht, wie unsere, die menschliche Musik ebenso wie die Sprache der entwickelten Völker fast durchaus künstlich, konventionell gebildet ist und Gefühlserregungen erweckt nur infolge der nachgerade zwingend gewordenen Gewohnheit, ihr eine passende Bedeutung beizulegen. In der Natur, bemerkt auch Blaserna, fehlen oder fehlen nahezu die rhythmischen Intervalle und die einfachen Verhältnisse der Noten, jene wesentlichen Elemente der künstlerischen Musik. Mithin, folgert Gizzi, kann die angeblich natürliche und tierische Musik nur vermöge Assoziation von Ideen Gefühle erregen, kann sie durch sich selbst bloß ein sinnliches Vergnügen bereiten, während umgekehrt die menschliche und künstlerische Musik bei den zu ästhetischem Fühlen fähigen Personen nie auf diesem Niveau verbleibt, sich vielmehr sofort bei ihnen in ein Gefühlserlebnis umwandelt: da, wo das Kind oder der rohe Mensch oder der Wilde oder auch das Tier nur eine angenehme Empfindung spüren, sind wir gerührt, d. h. fühlen wir uns getragen von jenem selben physiologischen und psychologischen Erleben, zu dem jedweder andere, poetische, malerische, mimische oder sonstige ästhetische Gefühlsreiz uns zu bringen vermag.

Nun, all das beweist, wie mir scheint, nicht ganz, daß alle Musik emotiv ist; ja, es beweist sogar genau das, was ich beweisen wollte, nämlich, daß alle Musik damit anfängt, nur sinnlich zu sein, und zwar sowohl an sich selbst und weil sie zu arm an Mitteln, mithin an Ausdruck ist bezw. von Wesen erzeugt wird, die weder gerührt sind, noch zu rühren sich vorsetzen, als auch wegen der geringen oder völlig fehlenden Rührbarkeit dessen, der sie hört, wegen der völligen oder partiellen seelischen Taubheit gegen-

über jener Art von Gefühlen oder sämtlichen Gefühlen seitens der Wesen, auf die sie einen Eindruck macht.

4. Was die Meinung anlangt, daß eben im Klange der bewegten Sprache, in der Erregung der von Leidenschaften gesteigerten Erzählung, sich die erste Quelle der musikalischen Erscheinung finde — eine Meinung, die in Herbert Spencer ihren angesehensten Vertreter hat —, so muß man beachten, daß auch sie wieder nur eine Teilwahrheit enthält. Dieser Klang, diese Emphase existiert, wie ich eben schon sagte, vor der gesprochenen Rede im Tiere, im noch sprachlosen, primitiven oder wilden Menschen, im kleinen Kinde und erhält sich nur, tragischerweise als Ausdrucksmittel, im Taubstummen, im Idioten, im Degenerierten, bei dem das konventionelle, symbolische, intellektuelle Wort verloschen oder nicht entwickelt ist.

Eher näherte sich vielleicht der Wahrheit der Abt Dubos, der ungerechter Weise vergessene Vorläufer des Autors der Arbeit „Ueber Ursprung und Funktion der Musik", wenn er sagt, daß ebenso wie ein Maler die Farben und Formen der Natur nachahmt, der Musiker die Töne, die Akzente, die Seufzer, die Modulationen des Wortes, kurz alle Stimmen nachahmt, mit denen die lebendige Natur Gefühle und Leidenschaften ausdrückt. Abgesehen von dem Vorurteil, daß hier unter Nachahmung stets eine gewollte und erwogene verstanden wird, ist diese Annahme, wenn wir sie lediglich auf die emotive und nicht zugleich auf alle Musik bezogen denken, von unserem Standpunkte vollkommen annehmbar als diejenige, die mit gutem Rechte für alle natürlichen, von einer Erregung stammenden und Erregungen auszulösen befähigten Töne und nicht allein für die menschliche Sprache den Anspruch erhebt, als Anreger und erste Vorbilder der emotiven Form der Musik anerkannt zu werden.

Spencer hingegen verlegt die wesentliche Quelle der ganzen Musik in den Tonfall der leidenschaftlichen Rede, der durch die Musik ihm zufolge hinterher mannigfaltiger, komplizierter, farbenreicher geworden ist, und zwar nicht nur im Gesang, in dem sich diese mit der Sprache offen und innig vergesellschaftet, sondern auch im Vortrag und in geringerem Grade auch bei der gewöhnlichen, wenn schon wenig lebhaften und angeregten Unterhaltung, von der die Musik ihren ersten Ausgang genommen hat.

Nun, sagt Große sehr gut, liegt in all dem Wahres, daß in der menschlichen Musik die Stimme das erste Instrument war und zweifellos noch ist, und daß der Gesang, selbstverständlich der rohe und rudimentäre, sowohl beim Kinde wie beim Wilden über den Gebrauch jedweden Instruments sehr überwiegt. Wahr ist gleichfalls, daß bei manchen Völkern, wie bei den Australiern, das Wort bei allen feierlichen Anlässen zu einer Art von Rezitativ wird und daß jeder einigermaßen lebhafte Eindruck die Leute drängt, beinahe zu singen; daß, wie Gurney in seinem *„Power of Sound"* bemerkt, wir selbst, wenn wir einem tiefen Gefühl feierlichen und eindrucksvollen Ausdruck geben wollen, gleichfalls die Stimme erheben und nahezu singen. Der Sprachgebrauch bewahrt eine Spur von dieser Einsicht, indem er uns in ähnlichen Fällen sagen läßt „ich hab's ihm sehr gut gesungen", „ich hab's ihm nach Noten gegeben". Ja, es geschieht in der Aufregung der Freude oder des Zornes instinktiv, daß wir „die hohen und heiseren Stimmen" begleiten mit dem Klange der Hand und uns ein Orchester von tönenden Schlägen, sei es mit der Faust oder der flachen Hand auf den Tisch, sei es auch mit den Füßen auf den Boden, improvisieren.

All das ist wahr, sagte ich, ja selbst evident. Aber es beweist nicht völlig, daß alle Musik aus der Leidenschaft entspringt, daß alle Musik Gefühle ausdrückt, und erst recht nicht, daß alle Musik aus der mehr als gewöhnlich erregten menschlichen Sprache erblüht. Es beweist nur, daß es außer der sinnlichen, dekorativen, wollüstigen, phantastischen Musik auch noch eine erregende, ausdrückende, pathetische Musik gibt, die bald auf den Stamm der Sprache gepfropft, bald von ihm abgelöst erscheint, hier Tochter, dort Mutter der Poesie, häufiger (sowohl allgemein wie von altersher) ihre Schwester, ja ihre Zwillingsschwester, d. h. zusammen geboren von derselben Mutter, der Interjektion.

5. Hier ist Anlaß, auch an die Darwinsche Theorie zu erinnern, daß der Gesang und die Musik ehemalige, ja atavistische Mittel geschlechtlicher Lockung, dem Menschen vom Tiere, der kultivierten und zeitgenössischen Menschheit von der wilden und primitiven als Erbe überkommen sind und daß sie weit zurückliegende und neue, natürlicher Weise miteinander assoziierte Erinnerungen an Liebe und Eifersucht, Abweisungen und treue Er-

gebenheit, Bitten und Gewalttaten, Triumphe und Niederlagen, an Lust und all die geheimen Freuden, all die tiefgründigen Schätze des Gefühls und der tierischen wie menschlichen Leidenschaften in sich enthalten. Von dieser Theorie müssen wir dasselbe sagen wie von der Spencers; daß nämlich auch sie ihr Fünkchen Wahrheit bei viel Irrtum enthält. Nicht alle Gefühle und Leidenschaften wahrlich entstehen aus der Liebe: das Interesse, die Habgier, die Begierde zu erobern, zu herrschen, der Neid, der Ehrgeiz, die Rache, der Kampf für die Existenz, der Hunger nach Speise, der Durst nach Trank, das Bedürfnis für ein Obdach beanspruchen die Nerven und die Herzen der Tiere wie der Menschen von Anfang an, und von Anfang an machen sie sie, wenn ihnen Genüge geschehen, für einen Augenblick glücklich über ihr Dasein und entladen sich in geordneten Gesängen oder nur in primitiven Tönen, ganz ebenso wie die Liebe. Ja, wenn bei uns zivilisierten Völkern des alten Kontinents die Liebe vielleicht der hauptsächlichste Eingeber der musikalischen Kunst ist (man darf aber die Trauermusik, die patriotische und die religiöse Musik doch auch nicht vergessen!), so stellt dennoch, wie Große, der die Berichte der Reisenden, der Naturforscher und Ethnologen aller Länder zusammengestellt hat, einmal sagt, die Musik bei den noch ungeschichtlichen Völkern Afrikas, Australiens und Amerikas keinen beträchtlichen Anteil an den sexuellen Bemühungen dar, weder in Form von Gesang noch gar in Form von Tönen ihrer rohen und nicht schmeichelnden Instrumente.

6. Noch einen anderen Anlaß zu Widerspruch und Verwechslung haben wir auszuschalten, den nämlich, der aus der mehr oder minder innigen Assoziation des Wortes mit der Musik, sowie der trügerischen und äußerlichen Bedeutung, die jenes dieser anheftet, entspringt.

Die reine, absolute Musik offenbart sich, nach Dauriac, fast stets als unvermögend, die höher entwickelten Seelen zu ergreifen, da sie in jeder Hinsicht die einfachste, die ärmste unter den Künsten ist, diejenige, die am ausschließlichsten „Kunst“ ist, d. h. am wenigsten Ausdruck mitteilt, diejenige, die für sich allein nur fähig ist, den Gehörssinn zu liebkosen und reflexiv die dunkle und tiefe Empfindlichkeit der Eingeweide zu reizen, ohne aber zum Gehirn irgend einen wirklich seelisch, emotiv oder intellektuell, bedeutsamen Eindruck zu führen. Nehmt der Musik, fährt Lionel

Dauriac fort, die konventionelle Bedeutung, die ihr die Verse geben, zu denen sie komponiert worden ist, und sie wird weder dem Gehirn noch dem Herzen irgend etwas zu sagen haben, wie ihnen denn in der Tat eine Fuge von Bach und eine Sonate von Beethoven gar nichts zu sagen haben: eine rein akustische Kunst, wahrlich, ist diese bloß hedonistische Kunst der Töne, deren (wennschon besonderer) Wert völlig abhängt von jedem beliebigen geistigen Faktor und mithin dem Werte der bescheidensten Tast-, Geschmacks- und Geruchsempfindungen zwar nicht quantitativ, aber doch qualitativ gleichkommt. Das ist so wahr, schließt der Verfasser der *„Psychologie du musicien"*, daß der Musiker häufig in der komischesten Verwirrung ist, wenn er nach Abschluß einer solchen Komposition ohne Worte dieser einen Titel geben, ihre Bedeutung nachträglich kennzeichnen soll; in den meisten Fällen überläßt er dann die nutzlose Ehre und das vergebliche Bemühen dem einzig kommerziell gerichteten Kriterium seines Verlegers.

7. Es ist wohl überflüssig, hinzuzufügen, daß ich ganz und gar nicht dieser Meinung bin. Noch bevor wir zur emotiven Musik gelangten, sahen wir bereits, daß die nachahmende, beschreibende und Bilder weckende Musik konkrete Tatsachen, wirkliche Dinge darstellt, daß sie sich bildet aus einem zuerst objektiven Stoff und daß sie das akustische Bild einer positiven Erscheinung ist, der man mithin sehr wohl einen Namen geben kann und die man sogar in manchen Fällen ebenso gut, wenn nicht gar noch besser mit Tönen als mit Linien, als mit Formen, Geberden, sprachlichen Zeichen zu übertragen vermag, — übertragen, sage ich, entweder effektiv mit den technischen Mitteln dieser oder jener Kunst, oder nur geistig: in Anschauungen, die der vorherrschenden Phantasie eines Jeden, also der sprachlichen bei dem einen, der visuellen bei einem andern, der motorischen bei einem dritten, der uditiven bei einem vierten Individuum homogen sind: in Anschauungen, die für es eben das „Begreifen" der Musik ausmachen, wie das „Interpretieren" für diejenigen, die die Anschauungen in andere Formen einer verschiedenen Kunst übertragen, in einem analogen Ersetzen besteht.

Mit größtem Rechte muß man das aber dann im Gebiete des Gefühls gelten lassen. Auch hier geht die Musik, wie aus dem von mir früher bereits Gesagten und Berichteten erhellt, von kon-

kreten Geschehnissen, von Nachahmungen der Natur, von Reproduktionen der Seufzer und leidenschaftlichen Schreie aus, die, immer mehr stilisiert, schließlich fast unerkennbar werden, wenngleich sie ihre alte und innere Befähigung, durch Sympathie oder Suggestion zu rühren, vollkommen normal bewahren. Das also, was Dauriac über die auf leidenschaftliche Verse komponierte Musik sagt, die uns nicht mehr berühre, wenn sie von den Versen abgelöst sei, bleibt nur dann richtig, wenn der entweder wenig durchgeistigte oder wenig tüchtige Musiker es nicht verstanden hat, in seine Noten das Gefühl zu ergießen, das vorher in den Versen war und dann in seiner Seele hätte sein sollen. Anderenfalls würden die Noten auch ohne Worte uns noch zarte, süße und unaussprechliche Dinge sagen, ja unaussprechliche, weil eben dies ihre wesentliche Eigenschaft bleibt: Affekte auszudrücken, die sich sprachlich nicht ausdrücken lassen und die mithin den gewöhnlichen und oberflächlichen Beobachtern entgehen, wie sie häufig selbst den Geist solcher Leute täuschen, die wie Dauriac sonst scharfsinnig und gründlich sind, sich aber gewöhnt haben, nur diejenigen Erscheinungen für positiv und wissenschaftlich zu halten, denen ein bereits bekannter technischer Ausdruck, eine in den Wörterbüchern der Akademie sanktionierte Phrase gerade entspricht.

Richtiger äußert sich meines Erachtens Blaserna in der *„Teoria del suono“*, wenn er behauptet, daß die Sprache nicht sowohl dasjenige ist, was das in der Musik gelegene Gefühl schafft, als vielmehr dasjenige, was es spezifiziert: unterdrückt oder ändert man die Dichtung, so fügen sich die Noten dazu, ganz verschiedene Gefühle zu bekunden in Abhängigkeit von den Strophen, die wir ersetzt haben oder von denen, die wir in jenem Augenblicke im Sinne haben, oder sie besagen für sich allein nur noch einen diffusen und unbeständigen Gefühlszustand, der ihnen eben eigentümlich und spontan ist.

Auch die Beobachtung von Gizzi ist glücklich, daß viele Tiere, und besonders die Hunde, die unempfindlich gegen die eine, gerührt bei einer anderen, erregt und wütend bei einer dritten Musik werden, durch die Worte, die diese begleiten können, sicherlich gar nicht bewegt und aufgeregt werden; dies geschieht vielmehr durch die eigentümlichen Eigenschaften der Töne, die in ihnen sicherlich andere, im unbewußten und atavischen oder indi-

viduellen und unterbewußten Gedächtnis mit bald traurigen, bald freudigen, bald geliebten, bald verhaßten, bald niederdrückenden, bald erhebenden Eindrücken verbundene Töne erwecken*). Und auch für den Menschen hat mithin jedes Motiv eigentümlichen Wert unabhängig von den Worten, mit denen man es assoziieren will und zu denen es seinen Wert hinzubringt, ohne ihn, es sei denn für die zur Analyse überhaupt unfähigen Geister, dabei aufzugeben.

Man braucht nur an gewisse, wegen ihrer literarischen Albernheit im leitenden Gedanken, im Aufbau und in den Versen berüchtigte Opernlibretti sowie an den Eindruck zu denken, den sie machen, wenn man sie einfach liest, und an den, wenn man dann im Theater das hört, was, nehmen wir einmal an, Giuseppe Verdi aus ihnen gemacht hat, um unerschütterlich davon überzeugt zu werden: denn, wenn man auch leicht einräumen kann, was Dauriac versichert, daß er nämlich von der „Walküre" einen sehr hohen Genuß gehabt habe, als er sie mit dem Libretto zur Hand hörte, während ihm die reine Musik nur mäßig gefallen hätte (was meiner Meinung nach übrigens nichts weiter beweist, als daß er vielleicht viel mehr Literat als Musiker ist), so kann man doch erst recht zugestehen, ja, ist es eine sehr viel allgemeinere und tiefer begründete Tatsache, daß das Lesen des Libretto oder das Anhören der Worte die tiefe Erregung, die das am Piano oder im Konzert vernommene musikalische Werk in uns hervorgerufen hat, sehr abschwächt oder gar völlig aufhebt.

Für meine Person, darf ich wohl sagen, ist es fast ausnahmslose Regel: ich genieße, empfinde und begreife die Musik, auch die Opernmusik, sehr viel mehr bei der Aufnahme einer guten, ausschließlich orchestralen Ausführung und womöglich noch besser bei geschlossenen Augen als im Theater, wo das falsche und konventionelle Gehaben und Hinundher der Sänger, um die Situation anzudeuten oder zu klären, mitsamt dem lächerlichen Gemengsel der Ausstattung mich nur ärgert und aus meiner Seele alle Illusion wirklichen Fühlens, aufrichtiger Bewegung nur zu oft verscheucht.

---

*) Dauriac erzählt, dass er sich als Knabe oft damit ergötzt habe, einen Hund durch die ersten Noten der Einführung zur „Stummen von Portici" (einen Septimen-Akkord) heulen zu machen, Noten, die andere Hunde gleichgiltig liessen; derselbe Hund reagierte hingegen nicht auf andere ähnliche Experimente (Vgl. Anm. d. Hrsgb. 5!).

8. Ich habe hierin einen guten Genossen in Leo Tolstoi, der in seinem (mich übrigens nur in sehr geringem Umfange überzeugenden) Buche über die Kunst mehr als eine geniale Bemerkung über die Musik des Melodramas bietet: es ist für ihn, wie für mich, eine wahre Verstümmelung der Musik, eine künstliche und gekünstelte Allianz, eine hybridische Ehe, die ebenso die Musik wie die Poesie, wie die Mimik und die Dramatik, die Architektur und die Malerei, kurz alle Künste, die hier zusammentreffen, ihrer Natur nur entfremdet. Um dies zu beweisen, nimmt Tolstoi als Beispiel eine typische Oper aus der höchsten Entwickelungsepoche des Melodramas, eine von denen, wo der Dichter und der Musiker eine einzige Person sind, wo mithin die beiden wesentlichen Künste am besten ergänzt erscheinen und wo die verschiedenen anderen, akzessorischen Künste am besten überwacht, von dem gemeinsamen Autor den eigenen Kriterien unterstellt zu sein scheinen: er hat im kaiserlichen Theater zu Moskau nämlich einer festlichen und vollendeten Aufführung des „Ringes der Nibelungen" beigewohnt, einem wahren künstlerischen Ereignis, und beschreibt hier mit dem ihm eigentümlichen harten Freimut seine Eindrücke: die Höhle aus Holz und Papiermaché im ersten Akte des zweiten Tages; den Sänger in Perücke und falschem Bart, der mit seinen weißen und feinen Nichtstuer-Händen den unwahrscheinlichen Hammer auf den phantastischen Ambos schlägt, und die seltsamen Grimassen, die er macht, indem er dabei unverständliche Worte singt; einen anderen Schauspieler als Bär verkleidet, der auf vier Tatzen geht; Wotan, den König der Götter von Walhall, nicht größer als ein Mann von normalem Körperbau, gleichfalls in Perücke, wie er seinen Gefährten das umständlich vorsingt, was er doch seine Zuschauer wissen lassen will; dann, den ungeheuren Drachen von grüner, mit Schuppen bedeckter und von Eisendrähten durchzogener Leinwand mit zwei Menschen im Inneren, mit deren Füßen er geht und mit deren Bauchstimmen er, wenn er die ungeheuren Kinnladen bewegt, auch furchtbare Drohungen brüllt. — — —*)

---

*) Wenn der gute Tolstoi nun erst gewußt hätte, daß das furchtbare Drohen nicht einmal aus dem Untier selber kommt, sondern durch eine Stimme hinter dem Prospekt durch ein Blech-Sprachrohr geschieht!

Nun, wenn ein Richard Wagner, der doch ein Genie ist, und wenn mit ihm Tausende und aber Tausende höchstgebildeter Bewunderer nicht dazu gelangen, das ganz Lächerliche, Absurde, Kindische, all das Falsche eines so komplexen Apparats, all das Widervernünftige und Geschmacklose der materiell auf einer Bühne in Aktion übersetzten Legende zu merken, all die unverhältnismäßige Weitschweifigkeit, die ganze unerträgliche Langeweile des über fünf oder sechs Stunden an vier Tagen hintereinander sich hinziehenden sprachlichen Poems einfach nicht mitzumachen; wenn gereifte Männer, wenn Greise, wenn ernste Leute jeden Standes und jeden Landes (die Snobs und die unverantwortlich Suggestionierten nicht mitgerechnet) sich für solches Schauspiel begeistern, lange Reisen machen können, um es zu genießen, viel Geld dafür ausgeben, viele Belästigungen in Kauf nehmen und so viel Zeit, Ruhe und Schlaf opfern können, dann muß man daraus schließen, daß es die Musik ist, die das Wunder bewirkt; daß eine außerordentliche, übermächtige, erobernde, ja magnetisierende Musik alle beherrscht, alle bezaubert, alle hinreißt zu triumphierendster Begeisterung, und zwar nicht sowohl mit Hilfe, sondern trotz des Hemmnisses, trotz der Gegenwirkung, trotz des Häßlichen der Worte und alles Uebrigen.

9. Und nun bleibt aufzuklären, wie und warum die Musik überhaupt eine solche Wirkung auf das Gefühl ausübt, in welcher Weise eine Kunst, der unter anderen Hanslick, Fechner, Dauriac nachsagen, es fehle ihr an eigentümlichem Gehalt und sie sei an sich selbst einfach dekorativ wie die Kalligraphie oder wie die Spitze, uns zu hypnotisieren, sich in dieser Weise unseres ganzen Wesens zu bemächtigen vermag. Die anderen dekorativen Künste, bemerkt Dauriac, erregen uns nie, sie beschränken sich darauf, für einen Augenblick einen unserer Sinne zu vergnügen, und dabei bleibe es; und auch die expressiven Künste, wenn sie uns erregen, tun dies vermöge fremder und der Form übergeordneter Elemente, deren Natur wir sehr wohl bestimmen und erklären können, wie in der leidenschaftlichen Romanze, im leidenschaftlichen Drama, in der gefühlbeseelten Malerei oder Skulptur. Hier ist eben das, was in die Seele dringt, das Erzählte oder Dargestellte oder Gestaltete und nicht die Plastik, nicht die Farbe, nicht das Wort. Hingegen aber kann uns eine auf russisch oder japanisch ge-

sungene, ja nur von Instrumenten ausgeführte Romanze weinen machen, trotzdem sie für uns doch auf die bloße, leere, nutzlose Form reduziert bleiben muß, da wir ja nichts von den untergelegten Worten verstehen.

10. Nun, gerade in diesem Einwand verbirgt sich die Wahrheit. Sie verbirgt sich, sage ich, offenbart sich nicht; sie verbirgt sich, aber sie ist da und winkt und lächelt aus manchem Winkel des unerkannten Gemäuers. Zunächst gibt es keine Grenze, keine Schranke, die die dekorative von der expressiven Kunst trennt, und von der Spitze zur Stickerei, zum Gobelin, zum Fresko, zur Malerei von Gefühl und Idee ist nur eine langsame und unmerkbare Stufenfolge. Ferner, auch in der durchgeistigtesten Malerei, in der durch und durch psychologischen Poesie ist es eben die Form und nicht der Inhalt, was uns erregt: wenn ich einfach sage, daß Titius den Sempronius getötet hat, und wenn man den Tatbestand von einem Straßendilettanten auf der Mauer dargestellt sieht mit wenigen und ungeschickten Kohlestrichen, so erlebt man nicht die mindeste Erregung; aber das Herz erbebt, und der Atem geht schneller bis zur Beschwerde, wenn man der Freveltat fast wie in Wirklichkeit beizuwohnen, durch die Zauber des Stils eines Maxim Gorki oder die Wunder des Pinsels eines Elia Répin genötigt wird. Endlich, die in fremder oder unverstandener Sprache gesungene oder vielleicht nur am Klavier gespielte Romanze reduziert sich dadurch keineswegs auf die bloße Form, denn der Inhalt liegt weder, wie ich schon mehrmals sagte, völlig in den Worten, noch darf er in ihnen liegen, sondern eben in der Musik; ebenso wie nicht im Titel oder in der Überschrift oder in den Randglossen des Katalogs der Gehalt des Bildes oder der Skulptur gelegen ist, sondern in der Statue selbst, in der Leinwand, die, wenn sie für sich allein nichts sagt, — ich wage es ohne weiteres auszusprechen — als Kunstwerk verfehlt, ein Ding ohne Sinn, ein Spielzeug ist, das höchstens, wenn es einigermaßen angenehm fürs Auge erscheint, noch bescheidenen Dekorationswert behält und nur dazu gut bleibt, eine schöne Ausstattung zu machen, wie etwa luxuriöse Nippsachen in den Ecken und an den Wänden herrschaftlicher Zimmer.

11. Aber worin besteht dieser Inhalt der Musik, den man von der Form also unterscheiden muß? Er besteht, wie ich wieder-

holen möchte, darin, daß die Musik außer aus bedeutungslosen und dekorativen Tönen (die als Rahmen und als Hintergrund, als Schnörkel und Arabesken dienen und für sich allein die ganze niedere Musik ausmachen) auch aus bedeutungsvollen, expressiven Tönen sich bildet und aus Tönen besteht, die, mehr oder minder gewandelt, ästhetisiert oder stilisiert, diejenigen Töne nachbilden, die im Leben, in der Wirklichkeit, in der objektiven Welt unser Gemüt erregen, erheben, erschüttern, verwirren, weil sie von geliebten oder ersehnten oder gehaßten oder gefürchteten Wesen oder Erscheinungen erzeugt, weil sie akustische Zeichen und Hinweise sind auf Schmerzen und Freuden, Ängste und Hoffnungen, auf durch Menschenmacht bezwungene Kräfte oder Energien, die den Ehrgeiz des Königs der Geschöpfe demütigen.

Dem ist so, daß derjenige, der emotive Musik schafft, selbst die Erregung fühlen und in seinem Inneren die Schreie oder Seufzer, das Jauchzen oder Jammern der Leidenschaft lebhaft fast anhören, nach ihnen jedenfalls die eigene Komposition intonieren muß (man beachte, ich sage „intonieren“ und nicht „kopieren“!). Nur dann wird derjenige, der die Komposition zu vernehmen berufen ist, wenn nicht eben dieselben Erregungen des Autors erleben können, so doch nicht sehr von diesen verschiedene und zwar ihnen um so mehr angenäherte, je mehr sein dauernder Charakter und seine zeitweilige, seelische Disposition derjenigen des Komponisten gleicht. Nicht anders, sagt mit Bezug hierauf Gizzi, wie die dynamo-elektrische Maschine, aus der die mechanische Kraft ausströmt, um dann in der elektro-dynamischen Maschine wieder Arbeitsenergie zu werden.

Nur spricht Gizzi nicht von diesem realen objektiven Substrat, das nach meiner Ueberzeugung wenn nicht stets, so sicherlich zumeist in der emotiven Musik gelegen ist; er nimmt vielmehr nur Bezug auf die (von mir übrigens nicht ausgeschlossene) Tatsache eines geheimnisvollen Akkordes, den der Komponist, wenn er von einer Gemütsbewegung erregt ist, in seinem Inneren findet, zwischen dieser Bewegung und den Noten, die sich in jenem Moment seinem Geiste vorzugsweise darbieten und die, in Musik gesetzt und wiederholt, fast dieselbe Bewegung in anderen Personen wiedererzeugen. Ihm zufolge wäre also jedes Gefühl aus anatomischen und physiologischen Gründen mehr als

aus mnemotechnischen und psychischen an gewisse Gruppen von Noten, an gewisse melodische Bewegungen gebunden, und hierin bestünde das ganze Geheimnis von Form und Inhalt im pathetischen Ausdrucke der Musik.

12. Man darf fürwahr nicht vergessen, daß das Gefühlsphänomen, oder noch besser der Prozeß, der aus einer einfachen Empfindung eine Gemütsbewegung werden läßt, in den inneren Organen des Leibes seinen Sitz hat, und zwar insbesondere im Herzen, in den Lungen, in den Eingeweiden, im Uterus und auch in den tiefen und oberflächlichen Muskeln; dies beweist die ganze heutige Psychophysiologie, ebenso wie die, im Sprachgebrauch aller Völker tausendfach gespiegelte, antike Weisheit und gewöhnliche Erfahrung.

Der Wissenschaft ist auch das Warum solcher tiefen Echos, solcher harmonischen inneren Sympathien, die die Töne in unseren am meisten automatisch funktionierenden Organen finden, genau bekannt: von Gehirnzentrum zu Gehirnzentrum, vom Gehirn zum Mark, von den Schädelnerven zu den Rückenmarksnerven und von diesen zum Ganglienapparat oder dem großen Sympathicus ist alles ein Netz von engen und komplizierten Beziehungen, ist alles ein wunderbares Gewebe von Verästelungen und damit auch von Korrespondenzen. Der Pneumogastricus oder Vagus im besonderen steht in unmittelbarer und innigster Verbindung mit dem akustischen Paar, vervielfältigt seine gewundenen Aeste, drängt sie ein und verbreitet seinen vorherrschenden Einfluß über den ganzen Körper, über Schlundkopf und Kehlkopf, Luftröhre, Lungen und Herz, über Speiseröhre, Magen und Leber.

Die Diskussion betrifft mithin nur folgenden, für Psychologen und Philosophen sehr wesentlichen, für unseren augenblicklichen Gegenstand aber nur mäßig wichtigen Punkt: ob die Gemütsbewegung, beziehentlich der ihr entsprechende Gehirnvorgang, der Bewegung im Innern des Leibes voraufgeht, sie bestimmt und dies dann sozusagen eine breite Resonanz der Gemütsbewegung bildet, die deren Kraft und Wert enorm zu vervielfachen fähig wäre; oder ob die Gemütsbewegung im Gegenteil nichts weiter ist als die bewußte und nachfolgende Feststellung der unmittelbar von äußeren Geschehnissen hervorgerufenen somatischen Störung in den Gehirnzentren beziehentlich im Bewußtsein.

Lange und genaue, verschieden angestellte und mannigfach gedeutete Untersuchungen im Laboratorium bestätigen teils die eine, auch von Patrizî vertretene, teils die andere, namentlich von Sollier stark verfochtene Meinung.[35]) Wie dem auch sei, es bleibt übereinstimmend anerkannt und erhärtet, daß ohne Herzklopfen, ohne Zittern, ohne schweren Atem, ohne Schauer keine Gemütsbewegung vor sich geht, und daß diese Wirkungen wiederum diejenigen sind, die die emotive Musik charakterisieren. Ein Mailänder Kritiker sagte inbetreff des Erkennungsduetts zwischen Aldona und dem Bruder in den *„Lituani"*, daß man es nicht ohne Gänsehaut hören könne, und „die Gänsehaut", fügte er mit philosophischem Scharfsinn hinzu, „ist das sichere Anzeichen für die Gegenwart des Genies"!

13. Aber ich sehe nicht ein, wie das dazu dienen kann, zu beweisen, daß es sich um eine durchaus körperliche Störung handle, die also die Bezeichnung „Gefühl" in der wahren Bedeutung des Wortes nicht verdiene, zumal das Gefühl seelischen Ursprungs dieselben organischen und nervösen Erscheinungen veranlaßt und von eben denselben, ja von ihnen allein charakterisiert wird. Ich begreife z. B. Lechalas' Gedankengang nicht, für den die Musik „die Kraft, einen anderen weinen zu machen" nur vermöge indirekter Suggestion hat: indem nämlich die somatische Störung die Illusion eines psychischen Pathos verursache, nicht sowohl dadurch, daß sie neue und aktuelle Motive erzeuge, als vielmehr dadurch, daß sie die früher erlebten gefühlsbetonten Bilder erwecke und lebendig vergegenwärtige. Hierbei treibt er nur ein täuschendes Phrasenspiel: denn zunächst existiert nur für Metaphysiker irgend ein Merkmal, das von der körperlichen Störung das psychische Pathos unterscheidet, da sich die eine doch niemals ohne das andere darbietet, ja, da sie beide für den Naturforscher, für den Physiologen, für den Psychophysiker, den Psychiater, den Anthropologen, kurz für die positive und experimentelle Wissenschaft nichts Anderes sind als die beiden Ansichten, die peripherische und die zentrale, die organische und die bewußte, einer einzigen Erscheinung; und zweitens ist, wenn das Erwachen ehemaliger Motive zu Gemütsbewegungen und die Erschütterung durch sie in derselben Weise wie durch aktuelle Motive nicht psychisches Pathos ist, und wenn das nicht eine ästhetische Gefühlserscheinung sein soll, was eine

so wunderbare Wirkung hervorzubringen fähig ist, wahrlich nicht erfindlich, welche Namen man diesen Erscheinungen dann beilegen soll.

Aber ein Gemälde, wirft man ein, oder ein Roman schaffen unmittelbar in dem Beschauer oder Leser die gefühlsbetonten Bilder, und diese sind es dann, die vermittels des Vagus und des großen Sympathicus auf die Herzgegend reagieren, während die Musik genau den umgekehrten Weg verfolgt. Dem entgegne ich, daß auch das akustische Bild zuerst mit den Gehörszentren wahrgenommen, dann reflektiert emotiv im Innern gefühlt und zuletzt, wie das bei jedem anderen Kunstwerk auch geschieht, begriffen, analysiert bezw. mit der bewußten Vernunft geprüft wird; wobei sich denn zeigt, wie auch das akustische, nicht mehr und nicht minder als jedes andere ästhetische, graphische oder plastische oder literarische Bild aus ebendenselben Elementen entsteht, sich bildet und kompliziert auf denselben Bahnen, nur in schnellerer Weise und mithin in weniger unterscheidbaren Stadien. Dies, im allgemeinen; im übrigen gibt es sehr zahlreiche Fälle, in denen Gemälde und Statuen, namentlich moderne, nur vage und unbestimmbare Empfindungen, Erregungen, Gedanken geben, die nach ihren seelischen Wirkungen denen, die uns die Musik zu geben pflegt, sehr nahe stehen, — und umgekehrt gibt es nicht minder zahlreiche Fälle, in denen Symphonien und Sonaten so umschriebene Bilder erwecken, daß sie fast in der sicheren Deutlichkeit der objektiven Vorstellung und der wohlbestimmten Gemütsbewegung mit der positivsten Malerei, mit der realistischsten Skulptur wetteifern.

Ueberdies äußert sich Patrizî, wenngleich er die Unterschiede zwischen Musik und graphischen Künsten übertreibt, meines Erachtens auch mit größtem Recht überzeugt davon, daß die Wirkung der Töne nicht so sehr den abstrakten Gesetzen ihrer Produktion und Kombination untergeordnet ist, als in Uebereinstimmung steht mit dem persönlichen, organisch-psychischen Temperament, das sie in sich aufnimmt, sie umgestaltet und aus ihnen mit oder ohne rein ästhetischen Rest Gefühlserscheinungen macht.

14. Mit oder ohne rein ästhetischen Rest, sagte ich; denn in Wirklichkeit ist bei mancher Person die Umbildung des musikalisch-ästhetisch Gegebenen in eine Gefühlstatsache eine vollkommene.

Gizzi erklärt z. B., er denke beim Genießen der süßen Erregungen, die ihm die „verbotene Musik“ von Gastaldon schafft, weder an das Instrument, das spielt, noch an das eigene Ohr, das hört, noch an die süßesten Noten, aus denen das Lied besteht, noch bemerke er sogar die Melodie an und für sich, sondern er vergnüge und entzücke sich nur an dem pathetischen Echo, in dem sein Wesen auf den klingenden Weckruf antworte. Daraus folgert er zugleich, daß ein wahrer Abgrund in der Aesthetik die Empfindung von der Gemütsbewegung trenne, und daß mithin jener auf keine Weise die Verursachung dieser zugeschrieben werden könne.

Mir hingegen will scheinen, daß diese Bemerkung Gizzis nichts weiter zu beweisen vermag als eben, daß er mehr sentimental als sinnlich, mehr affektiv als ästhetisch veranlagt, das heißt daß er ein Wesen ist, in dem die akustischen Bilder, wie vielleicht auch die optischen und alle übrigen, bei der Assimilierung an seinen Geist allzusehr ihre Stofflichkeit verlieren — und zwar bis zu dem Grade, daß sie ihre Natur ganz aufgeben und nicht mehr sinnlich sind, trotzdem sie wie jeder seelische Inhalt aus der peripherischen oder innerkörperlichen Reizbarkeit stammen. Ohne die physisch akustischen Eigenschaften jener Musik würden jene psychisch erregenden nicht da sein, die Gizzi allein beachtet und als direkte und unmittelbare Wirkung der Töne uns glauben machen will, während sie doch nur die sekundäre Wirkung und die Ergänzung der wirklich ersten und maßgebenden, wenngleich flüchtigen und unbewußten Wirkung bleibt, die von den Tönen zuvor auf die Gehörszentren ausgeübt worden ist. Es sei denn, daß die von Gizzi angegebene Erregung nicht im geringsten musikalisch, d. h. gar nicht mehr künstlerisch genommen sein will, wie ja das von ihm gewählte und über Gebühr erhobene Beispiel einigermaßen zu vermuten erlaubt, und daß sein Fall zufällig einige Ähnlichkeit hat mit dem von ihm selbst berichteten Falle eines seiner Freunde aus der Provinz: diesen führte er ins Theater zu den „Hugenotten“, wo er sich denn schrecklich langweilte, während er hingegen vor unmäßiger Begeisterung ganz erregt war über „Luise Miller“, einzig weil die mehr bekannten und mißratenen Melodien dieser Oper ihn an gewisse romantische, nächtliche Mandolinenständchen erinnerten, die er samt seinen Freunden im Städtchen unter den Balkons der Schönen auszuführen pflegte.

Ein beredtes Beispiel für eine dieser zufälligen und äußerlichen, von dem Augenblicke und den begleitenden Umständen bedingten Assoziationen, auf die sehr häufig der Fanatismus oder die individuelle Antipathie, der Triumph oder die kollektive Verurteilung eines Kunstwerks, auch eines nicht-musikalischen, zurückzuführen ist: ebenderselbe Gizzi erwähnt den Fall einer Dame, die, wunderbarerweise dem Feuer im Theater zu Nizza (1881) entronnen, die Musik der *„Lucia"*, die an jenem Unglücksabend im Theater gespielt wurde, von Stund' an nicht mehr ertragen konnte. Und wie oft beurteilt man nicht mit einer Frivolität und Gewissenlosigkeit, die sich bei einem Laien und bei einer unmittelbaren Aeußerung über das beim Hören Erlebte begreifen lassen, die aber unverzeihlich und unerträglich sind bei dem, der nachträglich und in Anbetracht aller Voraussetzungen zu urteilen hat und seine Kritik der Oeffentlichkeit übergibt, ein Kunstwerk unter dem Einfluß von Bedingungen, die mit diesem, mit Schönheit und Aesthetik rein gar nichts zu tun haben! Und wie viele Male steht auch in der Musik, ebenso wie in der Literatur, der ultra-ästhetische, ja der außer-ästhetische Erfolg eines Kunstwerks außer allem gehörigen Verhältnis zu seinem Werte und seiner Befähigung als solches! Es genügt, an die geschichtliche Vorstellung der „Stummen von Portici" vom 25. August 1830 in Brüssel zu erinnern, allwo rasender Beifall den glühenden Phrasen von Freiheit folgte und die Zuschauer beim Ausgange die Polizeiposten angriffen, die Arbeitsräume der reaktionären Zeitungen verwüsteten und am folgenden Morgen Barrikaden bauten, um die befreiende Revolution zu beginnen: kein Urteilsfähiger wird dennoch die Schuld oder den Ruhm an diesen Tagen Auber oder seiner Musik zuschreiben, die ja doch nur der schwache Funke war, der an Stelle irgend eines beliebigen anderen Funkens die von langer Hand schon vorbereitete Explosion des nationalen Geistes bewirkte.

15. Wenn wir uns nun zu den eigentlichen und in ihr selbst begründeten Wirkungen der Musik wenden, so dürfen wir jetzt auch die technischen Faktoren, den Rhythmus, die Tonart, die Tonhöhe, die Klangfarbe [36]) etwas genauer analytisch als bisher betrachten. Ich bemerke hierzu im voraus, daß ich die Annahme Fechners vollkommen anerkenne, derzufolge die Elemente der Musik, die geeignet sind, in uns besondere Bewußtseinsvorgänge zu er-

wecken, dieselben sind, die diese Bewußtseinsvorgänge im stimmlichen Mechanismus oder noch besser im stimmlichen Automatismus zum Ausdruck zu bringen pflegen.

Unter diesen Elementen der Musik gebührt dem Rhythmus und dem Tempo ohne weiteres der Platz am Anfang, und zwar bei Betrachtung sowohl der chronologischen wie der psychischen Entwickelung. Sie bilden die ganze Musik bei jenen bekanntlich allerersten „Instrumenten", die nur eine Note haben, z. B. dem Tam-tam, und noch vorher bei jenen Tieren wie der Ohreule, die nur einen einzigen Ton in bestimmten Absätzen von sich geben. Der Rhythmus ist es vor allem, nach Dauriac, der das bereits von Epikur hervorgehobene allgemeine Merkmal des ästhetischen Vergnügens, nämlich bald erregt, bald ruhig zu sein, bestimmt: in der Musik ist es in der Tat das „Allegro", das die unruhige Erregung gibt, und das „Andante", das dem entgegen die pathetische Abspannung bereitet, unabhängig von der Natur des Gefühls, das sie ausdrücken oder das ihnen der Hörer zuschreibt; wie es ferner das Tremolo ist, das die furchtsame und unsichere Erregung gibt, welches auch immer deren Artung sein mag, und das Fermo, das die freie und sichere Erregung schafft, auf welchen Gegenstand sie sich auch immer beziehen mag. Fechner macht diese feine Unterscheidung nicht und sagt nur, daß ein munteres Lied anderes Maß, anderen Rhythmus hat als ein trauriges Lied. Hingegen deutet Große darauf hin, wenngleich er es nicht offen ausspricht, an der Stelle, wo er die Begräbnismelodien der Australier, die langsam und gehalten sind wie unsere, und ihre beschleunigten, bisweilen sogar überstürzten Gesänge, bei festlichen Anlässen oder wenn sie Hunger haben oder zornig sind, bespricht: Gesänge, die ganz verschieden, zuweilen geradezu entgegengesetzt, aber alle gleicher maßen anreizend und aufregend sind.

Das Geplärre erkrankter, gelangweilter oder verzogener Kinder, das einen gedrückten Seelenzustand ausdrückt, wird aus sich selbst rhythmisch und langsam, fast eine unbestimmt musikalische Nänie. Auch rhythmisch, aber schnell und kurz abgesetzt, wird hingegen das wütende und trotzige Weinen, das von einem ganz anderen seelischen und organischen Zustande kommt, bei den nervösen und eigensinnigen Kindern, die Launen haben.

16. Die Alten unterschieden, wie man weiß, in ihrer Musik einige „Arten“ (Tongeschlechter), d. h. verschiedene Beziehungen zwischen den Noten eines gegebenen Motivs, während wir nur zwei haben: Dur bei einfachen Beziehungen, die mithin Ohr und Geist vollkommen befriedigen und fähig sind, den Muskeln Elastizität und Leistungskraft zu geben, den ermatteten Augen und stumpfen Blicken Lebhaftigkeit und Glanz wiederzuschenken, auf mürrische Lippen heitere Worte und in betrübte Seelen ein Lächeln zu zaubern, niedergedrückte und ertötete Geister mit Unternehmungslust und Schwung zu erfüllen; und Moll bei komplizierten Beziehungen, bei ein wenig dissonierenden Akkorden, die das Ohr und den Instinkt gewissermaßen aus ihrem Gleichgewicht bringen, zu einer sehnsuchtsvollen Ungewißheit führen und ebenso die Bewegungsorgane lähmen, wie Stimmung und Humor niederdrücken. Gounod nannte von Kind an den Akkord in Moll „weinend“; Moll war auch das langsame Gift, mit dem die romantischen Fräulein des vorigen Jahrhunderts sich die Seele vergifteten, als sie sie nur mit Chopin nährten. Moll war ferner die Melodie, u. a. die Serenade von Schubert in E, bei deren Vernehmen Patrizîs als Versuchsperson dienender Laboratoriumsarbeiter, wie sich am Sphygmographen und am Plethysmographen zeigte, viele respiratorische und zirkulatorische, damit aber Stimmungs- und Gefühls-Störungen erfuhr.

Die Alten hingegen bedienten sich einer größeren Zahl unterschiedener Tonleitern. Die Griechen hatten die phrygische, die, wie der berühmte Brief von Cassiodor an Boëtius bezeugt, nach ihrer Ansicht die glühenden Seelenvorgänge, Zorn, Leidenschaftlichkeit, Heldentum inspiriert; die lydische, die dem Schmerz, der Trauer, der Ergebung Form gibt; die äolische, die die Stimme der zarteren Gefühle, der Liebe, Freundschaft, Dankbarkeit ist, „ein Klang, der mit Süße die Sinne bindet“, würde Messer Francesco gesagt haben; die dorische, die festliche und erhabene Tonart, die den sicheren Glauben, die Verehrung für die unsterblichen Götter, die unveränderliche Heiterkeit der heidnischen Religion ausdrückt; und endlich die jonische, sowie viele andere vermittelnde Tonleitern, tragische oder komische, erotische oder dithyrambische.

Etwas Aehnliches gab es sicherlich auch in der Musik der Hebräer und vielleicht aller Völker, die eine etwas vorgeschrittene

Musik hatten, wie der Etrusker, Aegypter, Phönizier, Assyrer, Perser, Indier, Chinesen, Araber. Denn sobald die Musik sich von dem einfachen, nur zum Reizen oder zum Betäuben geeigneten Geräusch erhebt, differenziert sie sich unfehlbar in verschiedene Typen von Akkorden, die alsdann auch ein verschiedenes „Ethos", wie die Griechen sagten, besitzen, nämlich eine jedem spezifisch eigentümliche Gemütswirkung im Verhältnis zu ihrem mannigfachen Einfluß auf unser Nervensystem und dem wechselnden Ort ihrer Einwirkung auf dieses. Nicht anders erklärt sich die biblische Erzählung, der Typus von tausend anderen, wissenschaftlich beglaubigten Tatsachen: „Als der böse Geist, von Gott gesendet, Saul überkam, da nahm David die Zither und spielte auf ihr mit der Hand, und Saul wurde dadurch erleichtert und befand sich besser, und der böse Geist wich von ihm."

17. Ebenso trägt ferner zum Gefühlscharakter der Tongeschlechter die Höhe bei, das Vorwiegen von hellen oder hohen, stumpfen oder tiefen Tönen. „Der Ton macht die Musik", sagt das Sprichwort; und der Umstand, daß es das sagt in metaphorischem Sinne, beweist eben, daß es allgemein anerkannt und offenbar ist, daß der Ton in der Musik diese Rolle wirklich spielt. Wie die warmen und feurigen Farben, das Rot, Orange und Gelb, so bedeuten die hohen und tönenden Klänge etwas Freudiges, Starkes, Entschiedenes; und wie hingegen die kalten und stumpfen Farben, das Dunkelblau, Himmelblau, Violett, so weisen die tiefen und bedeckten Klänge schon an und für sich selbst auf Melancholie, auf Verzichten, auf Andacht hin. Wohlverstanden, es gilt das, wie alles, was voraufgegangen ist und was noch folgt, in verschiedenem Maße je nach der verschiedenen akustischen und sentimentalen Feinfühligkeit und der verschieden ausgebildeten Aufmerksamkeit eines jeden Hörers. So z. B., bemerkt Dauriac, gibt es Leute, die sehr gut Rhythmus empfinden, aber taub für Töne sind, ja noch schlimmer als taub, nämlich indifferent — vielleicht infolge eines Atavismus, da dies für primitive Menschen das Normale ist —, so daß sie Mißklänge weder bemerken noch unter ihnen leiden; und es gibt Leute, die die Noten anders, ja gegensätzlich wahrnehmen als die übrigen Menschen, infolge einer tonalen Parakusie, die genau analog ist der Dischromatopsie in der Optik und im besonderen dem typischen Tatbestand des Daltonismus.

Abgesehen jedoch von solchen Ausnahmen spüren wir diese Wirkungen zureichend, um — der eine mehr, der andere minder — die Technik des akustischen geistigen Bildnisses zu erfassen, das man seit den ältesten Zeiten festzuhalten suchte, indem man dem Baß, dem Bariton, dem Tenor, dem Alt, dem Sopran lieber die eine Rolle als die andere anvertraute und den verschiedenen Stimmhöhen, den tiefen, den hohen, den tönenden, den bedeckten, die Aufgabe zuwies, jeden Charakter der Persönlichkeiten in seinen Grundlinien, auch abgesehen vom Gebahren und von den Worten, zur unmittelbar verständlichen Darstellung zu bringen.

Machen es nicht übrigens sogar die Marionetten ebenso, wenn sie die Stimme wechseln, je nachdem der Gestikulierende auf der Tribüne den Tyrannen oder den Helden, den Zauberer oder den Dummkopf, die keusche Jungfrau oder die unverschämte Klatschbase vorstellt? Machen sie das nur so, damit das beiwohnende Völkchen unterscheide, wer es ist, der im Wechsel des Dialogs spricht? Aber warum haben alsdann alle Tyrannen aller Dramen, die von Abend zu Abend sich ändern, stets dieselbe Stimme? Warum würde es, um uns zur Musik zu wenden, lächerlich scheinen, Mephisto mit der Stimme Fausts oder Valentins singen zu lassen, oder Jago mit der des Otello oder des Cassius? Nun, ich dächte doch, aus demselben Grunde, aus dem das Lamm nicht brüllt, der Sperber nicht piept, die Natter nicht seufzt! Die edle Zartheit der ersten Arie von Amina in der *„Somnambula“* und die tragische Traurigkeit des *Miserere* im *„Troubadour“* sind, was auch immer Dauriac dagegen sagen möge, in der Musik selbst, und zwar besonders in den bei jenen großartigen lyrischen Aeußerungen vorherrschenden Tönen, nicht bloß in den melodramatischen Worten oder auch lediglich ihretwegen in den Klängen.

Noch besser als mit dem Gesange zeichnen die modernen Musiker mit wenigen charakteristischen Noten eine jede der Personen, oder skizzieren sie mit einer melodischen Phrase eine jede der wiederkehrenden emotiven Situationen.

Die große Gestalt Wagners tritt spontan ins Bewußtsein, wenn man an das Leitmotiv als Charakteristik für eine Persönlichkeit oder ein Gefühl denkt: in der „Walküre“ enthüllt der Orchester-Kommentar zu der ersten schweigenden Betrachtung

Siegmunds und Sieglindens sogleich das Geheimnis ihrer Seelen; ebenso, sagt Depanis, „zeichnet eine kurze Hornphrase den Hunding von Kopf bis zu Füßen", sobald er erscheint; das herbe und wilde Thema der Walküre kündet und begleitet deren Kommen, und das ganze Orchester wird traurig; nachdem von Wotan und Fricka der Untergang der unglücklichen Liebenden entschieden ist, diese, von der furchtbaren Flucht entkräftet, in der wilden Bergschlucht Halt machen und Sieglinde wie entseelt in den Schoß des geliebten Bruders fällt, „da ergreifen Hörner, Trompeten und Posaunen im Orchester pianissimo das Thema des Todes, verdüstert von dumpfen und abwechselnden Schlägen der Pauken". Und die so unaussprechlich stimmungsvolle Szene des Abschiedes zwischen Wotan und Brünnhilde mit dem Schlafkusse?!

Ich lasse mir an diesen wenigen und raschen Andeutungen genügen, obwohl die Quelle zu Weiterem hier unerschöpflich wäre. Ich bemerke nur, wie Wagners systematisch ausgebautes (übrigens schon von früheren Meistern seit Mozart, Beethoven, Weber und Berlioz bescheiden mit angebahntes) Verfahren mit solchen variablen Tonbildnissen, mit diesen intimen Motiven der Handlung sich schnell allen Komponisten nach ihm aufgenötigt hat, allen ethnischen Veranlagungen und jeglichem psychischen Milieu angepaßt wie akklimatisiert worden ist: auch Puccini zeichnet in seiner *„Tosca"* sofort mit wenigen tiefen Akkorden den Charakter des Scarpia; mit weiteren, düsteren und kurzatmigen Akkorden übersetzt er instrumental den Schrecken des Angelotti, der flieht; mit einigen konzisen Akkorden skizziert er ferner das kostbare Fleckchen des Sakristans.

18. Aber ein und dieselbe Musik wird etwas ganz Anderes, auf dem Piano oder auf der Violine, auf der Flöte oder auf dem Waldhorn gegeben, und gewisse emotive Wirkungen erzielt man hauptsächlich mit der Klangfarbe, nicht mit dem Rhythmus, der besonderen Tonart oder dem gemessenen Tone: man denke einfach an das Schmettern der Trompeten und das Rasseln der Trommeln, an die mannigfaltigen Stimmen der Kirchenglocken, an die Sirenen der Schiffe, an die Pfiffe der Lokomotiven und der Fabriken, an das Murmeln des Baches, das Rauschen und Toben der Meereswogen, an die Schreie oder Gesänge der Vögel und Bestien, sowie noch an die mannigfache emotive Wirkung, die

diese, auch allein durch den Ton, auf uns machen! Nach Dauriac ist es sogar die Klangfarbe im besonderen, die der Musik, die schon vermöge anderer Faktoren erregend oder herabstimmend wirkt, die Fähigkeit angenehmer Erregungen oder schmerzlicher Depressionen, froher und beseelter Ausweitung oder glücklicher und beschaulicher Ruhe einerseits, des Zornes und trotzigen Hasses oder träger Entmutigung und unschöner Furcht andererseits verleiht. Daher kommen die absolut neuen und ungeahnten Wirkungen, die einzigartigen und unbeabsichtigten Ueberraschungen, die auftreten, wenn man eine auf Orchester berechnete und für Orchester geschaffene Musik von einer Straßenkapelle vernimmt, oder von einer Violine das, was für Pianoforte bestimmt ist, hört: unwillkommene und störende Ueberraschungen häufig für den, der sein Ohr an das Original gewöhnt hat, indes auch häufig liebe und erfreuliche wegen der weiteren Horizonte, die sich plötzlich unserer Seele erschließen; staunenswerte Schöpfungen bisweilen für den, der die erste Quelle nicht kennt, aus der sie entstammen, und vielleicht sogar für ihn auch noch um vieles höherstehend als die erste Konzeption, die, wenn er sie später vernimmt, ihrerseits ihm unangenehm und wertlos scheinen kann, gleichwie etwas Entartetes oder Verkehrtes. Mir selbst begegnete es mehr als einmal, daß ich nur akustisch, und nicht mehr mit dem Gefühl, ein bekanntes, auf verschiedenen Instrumenten ausgeführtes Motiv wiedererkannte; ich besinne mich noch genau auf eine Stelle im „Waldteufel", von Grund aus verschieden an dem Tage, an dem ich das Stück mit erlesenem Geschmack von den Instrumenten des Orchesters ziselieren hörte, an dem anderen Tage, an dem es eine Straßenkapelle spielte, und an dem dritten Tage, an dem es auf ihre Weise eine große Trompetenorgel interpretierte: eine kraftlose und schläfrige Musik in allen drei Fällen, aber süß, fein sehnsuchtsvoll und phantasiereich im ersten, etwas seltsam und fast störend im zweiten, völlig befremdlich und angstvoll im dritten.

Ebenso nennt Bellaigue mit Recht den Trauermarsch aus der „Jüdin" „links"; mit Unrecht leugnet Dauriac diese Eigentümlichkeit an ihm und schreibt sie vielmehr einzig der Klangfarbe der Oboe zu, die in ihm vorherrscht, zumal sie ja auf dem Piano nicht mehr bemerkbar ist. Mit Unrecht, denn gerade für die Oboe und nicht für das Piano wurde dieses Stück geschrieben: Halévy,

für den der emotive Wert der einzelnen Klangfarben kein Geheimnis war, nützte ihn ganz natürlich aus in seiner meisterhaften Instrumentation. Hat er nicht in derselben „Jüdin" von den Instrumenten und nicht von der Stimme der Sängerin die stumme und keusche Liebe Rahels zu Leopold ausdrücken lassen, bevor er sie offen, in Worten, begehren ließ, an seinen Martern Teil zu haben? Ist nicht der verschleierten Klangfarbe des „Saxophons", eines neuen und mit neuen emotiven Fähigkeiten ausgestatteten Instruments, der so pathetische Effekt der Phrase zu verdanken, mit der der zweite Akt vou Bizets *„Arlésienne"* beginnt?

Berlioz erinnert in seinem klassischen Traktat über die Instrumentation, wie Sacchini gleichfalls drei langsame Noten der Klarinetten der Erklärung von *Polinice* an *Erifile* habe voraufgehen lassen, um so einen wunderbaren Effekt an Zartheit zu erzielen und den schweigenden Liebesblicken eine Stimme zu geben, die den jungfräulich reinen Charakter dieser Liebe auch für einen Blinden klar erkennbar machte.

Zu diesen Beispielen fügt Marguéry (in seinem schönen Buche über „Das Kunstwerk und die Entwickelung") noch das vorzüglich geeignete Beispiel von der Ouvertüre zum „Freischütz" hinzu. Auf eine tiefe und melancholische Einleitung der Hörner folgt hier ein Tremolo der Saiteninstrumente, über das hinweg eine wehmütige Phrase des Violoncells, sich abhebend von einem dunklen ausgehaltenen Ton des Kontrabasses, läuft; dann erheben sich die Bogen und ergehen sich in stumpfen Abschnitten; es seufzen die Holzinstrumente beklommen, und die Messinginstrumente begehren gemeinsam heftig auf und entladen sich fieberhaft in Höhen und Tiefen: bis, müde geworden, das ganze Orchester sich in einem tiefen Gemurmel einigt, über dem sich klar und rein die Klarinette erhebt wie eine Ankündigung neuer Hoffnung und süßer Vergebung; aber inzwischen gewinnt der Aufruhr wieder Kraft, und erst als auch die Oboe, auch die Flöte dazwischen kommen, um auch ihrerseits mit ihrer wärmeren und überzeugenderen Stimme dieselbe Phrase der Erlösung zu bekennen, beruhigen sich allmählich die Messing- und die Saiteninstrumente, und schließlich erhebt sich eine gemeinsame Freude voll Erkenntlichkeit und Trost.

Man muß mit Dauriac inbetreff der Instrumente hinzufügen,

daß ihre Klangfarbe gründlich wechselt und neue Eindrucks- und Erregungswerte erwirbt je nach der Person, die sie spielt, und sogar — noch früher — je nach der Person, die sie fabriziert: etwas Anderes ist ein Erard als ein Pleyel, eine Amati als eine Guarnieri oder eine Stradivari; das Mundstück und die Klaviatur, die Muskeln und die Lungen, die Lippen und die Zunge, die Nerven und die Haut, hauptsächlich aber die inneren Organe und die Seele der Betreffenden sind die Ursache, wenn uns die Instrumente eines Liszt, Paganini, Sivori, Boccherini, Sgambati, Rubinstein, Thomson, Sarasate, Bottesini, Brizzi, Ciardi, Lorenzi, Hubermann, Kubelik Töne künden und Dinge sagen, die die anderen nicht kennen und nicht ausdrücken können.

19. Von hier bis zur Äußerung ihrer verschiedenen Klangfarben durch die menschliche Stimme ist nur ein Schritt. Zunächst möchte ich der gewöhnlichen Behauptung widersprechen, daß im allgemeinen vermöge eigener emotiver Befähigung die menschliche Stimme unabhängig sei vom Sinne des Wortes bezw. der Physiognomie, daß sie mithin, selbst wenn man eine verborgene und in einer uns unbekannten Sprache singende Person hört, sich jedwedem vereinzelten Instrument und sogar einem symphonischen Ensemble durchaus als überlegen erweise: ganz im Gegenteil übt nicht nur ein Orchester, sondern ein gutes Quartett z. B. auf mich einen erregenden Einfluß, der sehr viel stärker ist als der von jedwedem Chor, und höchst selten hat eine menschliche Stimme auf mein Gemüt die Wirkung eines guten Violin-Solos ausgeübt; ja, noch mehr: bei einem sehr gewählten und glänzend ausgeführten Programm historischer Kirchenmusik in San Francesco zu Bologna habe ich (im Verhältnis zu ihrem inneren musikalischen Werte) diejenigen Stücke sehr viel weniger genossen, an denen isoliert oder im Chor die menschliche Stimme, und zwar sowohl die männliche wie die weibliche, beteiligt war, als diejenigen, bei denen lediglich die Instrumente wirkten. Auf die Bemerkung Fechners, daß gerade der intimste Sinn der Instrumente vornehmlich beruhe in dem Sinn der Klangfarben, die den menschlichen am ähnlichsten sind, in denen sich instinktiv jede Leidenschaft am spontansten äußert, kann ich für mein Teil antworten, daß vielleicht die Klangfarben gewisser Instrumente das Wesen der Leidenschaften reiner, echter, ideeller umschreiben, sozusagen isoliert darstellen und mithin

mit unmittelbarer Sicherheit wie auch ungleich unwiderstehlicher deren Wirkung erzielen.

Abgesehen von all dem, ist es etwa nicht wahr, daß uns oftmals eine Person tief antipathisch wird oder sympatisch bis zur Verblendung lediglich wegen des Klanges ihrer Stimme? Ich glaube, daß in diesem Naturgeschenk ein großer Teil der Bezauberung besteht, die viele Redner, viele *causeurs*, viele *diseuses*, auch solche von Beruf, üben. Wer hat einmal das Glück gehabt, die wunderbare Guilbert zu hören? Sie ist nicht mehr jung, war nie schön, und die Dinge, die sie singt, sind an sich nicht immer Wunder an Geschmack und Feinheit. Aber wie versteht sie, eben sie zu sagen! Abgesehen von der Physiognomie, die veränderlich wie das Meer, proteusartig, seltsam, unnachahmlich und unvergeßlich ist, abgesehen von den magischen Augen, die einen Blick in die Seele tun lassen, wie Blendlaternen in nächtliche Dunkelheit, oder scharf ins Blut eindringen wie Pravaz-Nadeln, um ein Gift einzuflößen, ein beruhigendes oder aufreizendes, — ach, diese Stimme der Yvette, so süß und so geschliffen, so lingual und so guttural, so zärtlich und so gellend, so weiblich und so männlich, so herzlich und so spöttisch, welche Schauder, welche Aufwallungen, welches Entzücken, welche Rasereien, welche Aengste, welche Zuversicht, welche Heiterkeit erregt sie und beschwichtigt sie, und wie wandelt sie alle fünf Minuten unsere sämtlichen Nerven?

20. In einem seiner Vorträge erzählt Giuseppe Giacosa, er habe Ernesto Rossi des längeren reden hören von einem ihm in Venetien bekannt gewordenen jungen Dilettanten, der sich rühmte, ihn weinen machen zu können, indem er ihm einfach die Darstellung einer Abendmahlzeit vorlese. Da der große Tragöde das unglaublich gefunden hatte, ging man eine Wette auf eben diese Mahlzeit ein, und, nachdem sie lang und umständlich verlaufen war, wurde der Dilettant zu gegebener Stunde denn auf die Probe gestellt: „Der Anfang wurde in gleichmütigem Tone gesprochen; die Suppe wurde verschleiert von einem leichten Nebel, der sich beim Fisch in eine Wolke verdichtete, und er lärmte wie entfernter Donner bei der ersten Platte Fleisch. Bis hierher war alles nur eine der häufigen Exerzitien in expressivem Akrobatentum, denen jeder von uns tausendmal beigewohnt hatte. Aber als die Stimme, eine sehr schöne italienische Stimme, begonnen hatte, vor Furch,

zu zittern und fast sich zu winden vor Schmerz, schien sie bei jeder neuen Reprise in der Tiefe der Seele Akzente einer aufrichtigen Trostlosigkeit auszulösen. Der junge Mann, bereits erregt von den internen Vibrationen der eigenen Stimme, nahm, je nachdem sie in der Luft widerhallte, die tönenden Wellen wieder auf, als kämen sie von einem, seinem Herzen teuren und in Verzweiflung versunkenen Wesen. Er erbleichte, seine Wangen verzogen sich, die Augen weinten richtige Tränen, die Brust wurde von wahrem Schluchzen gemartert. Die Worte hatten jede direkte Bedeutung verloren: mir schien, sagte Rossi, als hörte ich die angstvolle Musik einer unbekannten Sprache. Und er fügte zwischen Ernst und Scherz hinzu, daß die großen Schauspieler den Dichtern nicht Genüge tun könnten, weil das letzte Wesen der Gefühle nicht mit dem Worte, sondern mit dem Akzente ausgedrückt werden müsse."

Mit dem Akzente, bemerke ich zum Schluß, der hauptsächlich aus Ton und Klangfarbe gebildet ist. Auf diese geben fürwahr viel mehr als auf Redewendungen selbst die Wilden, die Kinder, die Hunde, die Pferde acht, wenn wir zu ihnen in unserer viel zu komplizierten und schwierigen Sprache reden: man spreche englisch oder italienisch, russisch oder ungarisch, arabisch oder türkisch mit ihnen, es ist ihnen alles eins, und sie verstehen in allen Sprachen gleichermaßen den Tadel oder den Scherz, das Lob oder das Gebot, die Zustimmung oder die Weigerung — denn besonders hier gilt das Wort: *„C'est le ton, qui fait la musique"*.

21. Beim Gesang, und zwar vor dem Gesang in Worten mit bestimmter Bedeutung, hat auf den emotionalen Sinn der Musik das Wort einen Einfluß als akustische Kombination von Vokalen und Konsonanten: *„car le mot, qu'on le sache, est un être vivant"*, sagt Hugo; *„la main du songeur tremble et vibre en l'écrivant: car le mot c'est le verbe, et le verbe c'est Dieu."*, Das Wort ist in der Tat häufig sympathisch oder antipathisch durch sich selbst, und mehr oder minder vag erregt es ein Gefühl oder ein anderes. Ich habe darauf schon verwiesen bei Behandlung der sinnlichen Musik und der figurativen Assoziationen des Wortes, und ich setze nun hinzu, daß das Gefühl, das in einer bestimmten Weise mit dem Worte verbunden ist, eben von dem Klange des Wortes abhängt; das erhellt aus mehr als einem der

zitierten Beispiele, mit denen überdies noch der klassische Fall jenes Bojaren sehr gut zusammenstimmt, der seine Glocken ein Festgeläute anstimmen läßt, als es ihm gelingt, für seinen barbarischen Helden den großartigen Namen *Rodomonte* zu erfinden. Man vergesse hierbei auch nicht den bei Schriftstellern, Künstlern und den *„professional beauties"*, also bei Leuten, die am lebhaftesten das Bedürfnis nach einem Zusammenklang ihres Namens mit ihrem Charakter, ihrem Geschmack, ihren Leidenschaften und Ideen empfinden, so üblichen Gebrauch von Pseudonymen, deren Klangfarbe ungefähr mit ihrer Charakteristik übereinstimmt und einigermaßen schon die Persönlichkeit andeutet! Die alten Griechen gaben übrigens allgemein, wenn sie ein unabhängiges Alter erreichten, ihren kindlichen Namen auf, um sich einen Namen nach eigener Wahl in Beziehung zu ihrer Anlage oder zu den ersten Taten ihres Lebens beizulegen. Meines Erachtens hatten die Griechen und haben die Künstler etc. hierfür nicht einen Grund, sondern tausend: ein schöner Name ist schon ein halbes Glück in der Welt *(bonum nomen, bonum omen)*, eben weil er voraufgeht, ankündigt, günstig disponiert; er hat in sich tausend geheime ästhetische und ethische Suggestionen; in der Liebe, in der Kunst, in der Politik ist er ein wundervoller Talisman: Adele, Rita oder Elvira heißen, bedeutet schon, ein Element mehr besitzen unter den eigenen geschlechtlichen Reizen, als wenn man Brigitta, Euphemia oder Gertrud heißt. Amerigo Scarlatti erzählt mit Bezug hierauf den typischen Vorgang, wie die Braut Ludwigs VIII. von Frankreich unter den beiden Töchtern Alfons' IX. von Castilien, *Blanca* und *Urraca*, gewählt wurde: trotzdem diese schöner war, wog der so süße, milde und suggestive Name der anderen mehr als alles auf der Wage und gewann ihr den Thron. Und wer vermöchte zu sagen, welchen Einfluß auf das literarische und weltliche Schicksal eines Gabriele d'Annunzio es ausgeübt hätte, wenn er wirklich den, wie seine Feinde behaupten, angestammten grotesken Namen *Rapagnetta* geführt hätte?*)

---

* Meiner Meinung nach kann man übrigens einem Manne, der *„Il piacere"*, *„L'innocente"*, *„Canto novo"*, die *„Odi navali"*, *„La città morta"* und *„Francesca"* geschrieben hat, das heilige Recht nicht abstreiten, sich so zu nennen, wie es ihm gut dünkt und beliebt, ungeachtet aller Personalurkundsbeamten der Welt.

Und wer könnte schwören, daß der Korse, wenn er sich anstatt *Napoleon* einfach *Pataleon* oder *Eustorgio* oder *Zebedeo* genannt hätte, in gleicher Weise Frankreich geblendet, Europa besetzt und das politische Bild der Welt aus allen Fugen gebracht hätte? Schließlich sei nur noch darauf verwiesen, daß in allen tieferen Gemütsregungen, sowohl in der geschlechtlichen Liebe wie in der elterlichen oder kindlichen Liebe wie auch in der krankhaften Eigenliebe, wie selbst in der Wut des Hasses und der paranoischen Raserei die extravagantesten Koseworte, die sonderbarsten Onomatopoiien, die ungeheuerlichsten Umformungen und Verkrüppelungen von Namen, Bezeichnungen, Titeln, die unerhörtesten Verstümmelungen und Verhäßlichungen, die verwickeltesten Umschreibungen, die unverständlichsten Wortverdrehungen, die sinnlosesten Wortbildungen zuletzt ins Leben gerufen werden, um eben neue Klänge, spezielle akustische Kombinationen zu erfinden, zu schaffen, zu wiederholen und zu kosten, mit denen man den Gemütszustand, der in uns an sie sich knüpft, genauer ausdrücken könne. Bei all dem spielt, wie kaum erwähnt zu werden braucht, der sprachliche Sinn der Worte an sich absolut keine Rolle.

22. Wir haben so nach und nach die Elemente zusammengetragen, um die große Frage der Beziehungen zwischen der Sprache und der Musik im Melodrama anschneiden zu können und die Wagnerschen Theorien über diesen gewichtigen Gegenstand zu erörtern. Es muß vorausgeschickt werden, daß beim Melodrama drei verschiedene Künstler in Betracht kommen, die sich von jeher die Beherrschung dieses, in Rücksicht auf Verwandtes möchte ich sagen: syntechnischen Erzeugnisses streitig machen; denn bei ihm wirken in einer, meines Erachtens für jede Kunst nachteiligen Weise mehrere hervorragende wie heterogene Künste zusammen, von denen wieder zwei wesentlich und bestimmend sind, während die übrigen nur akzessorische und untergeordnete Bedeutung haben. Die drei rivalisierenden Künstler sind der Dichter, der Musiker, der Sänger: derjenige, der inspiriert; derjenige, der schafft; derjenige, der darstellt. Nun ging und geht das klassische Kriterium, der dekorative Geschmack, völlig zugunsten dieses letzteren: und für ihn allein arbeitete bis zu Christoph Gluck und seiner geräuschvollen Reaktion, einzig um

ihm Gelegenheit zu geben, sein eitles, oberflächliches und geschmackloses Virtuosentum zu entfalten, der dienstfertige Verseschmied die rein formalen Reime aus, und erschöpfte sich der Musiker in Duetten, Romanzen, Cavatinen, Arien, Madrigalen, in Spielereien, an denen der Sänger nach Laune Koloraturen, Triller, Tonleitern, Läufe anbringen konnte, wie man auf einen grauen und indifferenten Cannevas Arabesken, griechische Randleisten, Guirlanden, Festons aus Seide und Gold aufstickt. Für den Musiker ist es hingegen das romantische Merkmal, die Gefühlsrichtung, die aus der Musik den natürlichen Ausdruck der leidenschaftlichen Seele und aus der Dichtung nichts weiter macht als gewissermaßen einen wörtlichen Kommentar oder eine konkrete Spur oder ein Substrat, ein Schema oder noch besser eine greifbare und solide Einhüllung der ganzen duftigen, melodischen wie harmonischen Blüte, die der Komponist umhüllen, bedecken und verbergen läßt, wie er es gleichfalls ist, der dem Darsteller die strenge, getreue, und unveränderte Wiedergabe dessen, was er geschrieben hat, auferlegt; und hierauf allein zielte, wenngleich sie praktisch erst sehr spät dazu gelangte, die radikale Reform, deren Vorläufer mit so viel Genialität Marco da Gagliano, Emilio del Cavaliere, Claudio Monteverdi waren, die aber als ein neues Evangelium Gluck dann der Welt kündete, wenngleich er sie nur teilweise schon durchzusetzen vermochte, und die endlich Wagners überragendes und bahnbrechendes Genie zum Triumph brachte. Ich sage „zum Triumph" bei Wagner; denn ebenso wie Columbus Amerika entdeckte, während er nach Indien zu kommen begehrte, hat meines Erachtens das Genie von Bayreuth die symphonische Dichtung auf den Schild erhoben und die reine oder nahezu reine Musik verherrlicht, während er sich zum Apostel der dramatischen Poesie machte, der diese Musik Kommentar, Stütze, Verstärkung, einfaches Mittel nachdrücklicheren und intensiveren Ausdrucks sein sollte: also einer Reform, die, wenn sie in der Tat verwirklicht würde, das Zepter im Theater dem Dichter überliefert und eine dritte Periode in der Geschichte des Dramas eröffnet hätte[37]), — eine, man möchte sagen, philosophische oder logische oder intellektuelle oder literarische oder sonst irgendwie zu bezeichnende Periode, die heute in Wirklichkeit nicht nur noch nicht begonnen hat, sondern von der man bisher kaum vage Andeutungen, entferntes

Frührot hier und dort in Raum und Zeit — etwa im „Manfred“ von Schumann, im „Pygmalion“ von Rousseau, im „Fidelio“ von Beethoven, sowie etwas klarer und näher in den von der höchst transparenten Musik des Veneziani einfach verhüllten episch-lyrischen Melologen von Tumiati — hat sehen können.

An dieses Kriterium hält sich indes mehr als die aristokratische und idealistische Musik des großen Deutschen die junge veristische und demokratische Musik der jüngsten Italiener und namentlich die *„Cavalleria rusticana“* von Verga und Mascagni, die deren Erfolge einleitete; ich sage absichtlich „von Verga und Mascagni“, denn der hauptsächliche und führende Mitarbeiter an diesem Melodrama bleibt Verga, dessen Libretto mit skrupulöser Sorgfalt den lebendigen und leidenschaftlichen Dialog, die rasche und sich überstürzende Handlung bewahrt, während die Musik, ohne sich in nutzlose Abschweifungen oder in oberflächliche Ziereien zu verlieren, sich darauf beschränkt, die Regsamkeit der Handlung intensiver werden zu lassen, sie an ihrer eigenen Wärme zu erhitzen und mit der eigentümlich südlichen, glänzenden Polychromie die tragische und typische Episode der Liebe und des Hasses der Inselbewohner zu beleben. Eine vulgäre Musik, sagte man, eine rohe und oberflächliche Musik, eine platt materialistische und naiv lateinische Musik! Das mag sehr wohl stimmen, wenigstens für einige Szenen, ja es steht sogar außer Zweifel; aber trotzdem und vielleicht sogar gerade deshalb und in Anbetracht des Themas, der Umwelt, der Rasse und des Zeitpunktes schien und scheint sie mir, ist sie und wird sie bleiben in ihrer Art ein Hauptwerk.

23. Aber lassen wir die Praxis, und sehen wir zu, wie Wagner in der Theorie die Unterordnung der Musik unter die Sprache vertritt! Die Sprache, sagt er, ist für sich allein und direkt unvermögend, emotive Wirkungen hervorzubringen; sie ist das Fahrzeug des reinen Gedankens, sie ist das Werkzeug der logischen Abstraktion; in der bewegten Rede, in der Deklamation, im Gesang sind es der Akzent, die Melodie, die Musik, die das Gefühl, die wahre versteckte und über die Worte hinaus zitternde Poesie zum Ausdrucke bringen; die Musik jedoch für sich allein ist ihrerseits wiederum unfähig, das Gefühl, von dem sie bebt und erfüllt ist, zu definieren, zu präzisieren, und sie bedarf darum der Unterstützung durch das bezeichnende Wort und der Verschmelzung mit ihm. Ja, nicht nur das! Vielmehr sind

die eine und das andere nicht eigentlich lebendig, sind nicht menschlich, wenn sie sich nicht versinnlichen im Drama, in einer Handlung, in einer Geste, in der Bewegung wirklicher Persönlichkeiten, die wahrhaftig jemand darstellen, der diese Affekte selbst erlebt und jene Ideen denkt, die sie ausdrücken wollen. Hier nun entspringt der wesentliche und zentrale Begriff der ganzen Theorie, daß die Oper die höchste Stufe der Kunst, ihre entwickelteste, vollendetste und vollkommenste Form ist, die aristokratischste und zugleich die demokratischste, die schwierigste und erhabenste und zugleich wieder die allen am meisten zugängliche und populärste; die erste, die in embryonalen Formen das harte Leben barbarischer Völker erheitert und veredelt, und die letzte, die in der Zukunft in sich selbst alle anderen Künste verdichten und in großartiger Synthese vereinheitlichen wird. Rezitation mithin, wahre und eigentliche dramatische Rezitation, in der die Sprache, das Denken und namentlich das unveränderliche und gewöhnliche, im Mythos verkörperte Denken das göttliche Leben der Kunst beherrscht und regiert: sodann intensiver gemacht, nichts weiter, durch das ihr untergeordnete und verborgene Orchester, dem die Aufgabe zufällt, das sprachlich Unausdrückbare, die sentimentale Färbung, die die nackte sprachliche Zeichnung nicht erschließt, vielmehr abweist, auszudrücken; und unterstrichen von der Geste, plastischer und natürlicher gemacht, sozusagen vom Himmel zur Erde herabgezogen durch die wirkliche Bewegung der Personen auf der realen Szene.

24. In seiner Untersuchung über die Hauptpunkte der künstlerischen Theorien Richard Wagners macht Luigi Roncoroni jedoch mit Recht den Einwand, daß das dritte Element, das mimische, nichts Wesentliches ist, derart, daß auch sehr viele nicht in Musik gesetzte Dramen, und zwar unter den höchsten und vollkommensten z. B. von Shakespeare und nach meinem Ermessen auch unter denen von Maeterlinck und d'Annunzio, viel mehr Eindruck machen beim einfachen und intensiven Lesen als im Theater; und daß der Mensch um so weniger gestikuliert, je weiter er sich von der individuellen und kollektiven Kindheit entfernt, d. h. je mehr er seine Sprache vervollkommnet und bereichert, so daß das Ziel der expressiven Entwickelung dahin gerichtet scheint, die Geste als Unterstützung des Wortes eher zu

unterdrücken, sie vielmehr zu isolieren und in den Bereich ihrer eigenen Kunstübung, der Mimik, einzuschließen, die um so würdiger und schöner ist, je reiner und mehr auf ihre eigenen Mittel beschränkt sie bleibt.

Man muß hier aber auch hinzufügen, daß die Kunst der Gesten, wenn sie von der Sprach- und Tonkunst losgelöst wird, bestimmt ist, sich immer höher zu entwickeln und zu veredeln. Denn wenn es wahr ist, daß der Kulturmensch weniger gestikuliert als der Wilde, so gilt das nur in dem Sinne, daß er sich weniger aufregt, daß er die heftigen und groben Mittel des Ausdrucks bereits weniger anwendet; und im besonderen, daß er aus ihnen nicht mehr ein Ersatzmittel oder gar ein Doppelstück des Wortes macht; und es gilt im Gegenteil, daß sein Antlitz, seine Augen, seine Lippen, seine Hände, sein ganzer Körper eine gemessene Beweglichkeit, eine gehaltene Lebhaftigkeit, eine sehr feine Mannigfaltigkeit erworben haben, fortschreitend auch noch weiter erwerben werden, die ihn statisch immer persönlicher und dynamisch immer expressiver gemacht haben und weiter machen werden, — expressiv hauptsächlich für jede minimale Oszillation und Nüance des Gefühls. Man muß ferner bemerken, daß all dies etwas sagt und immer besser sagen wird, was gerade weder die Musik noch die Sprache je sagt und sagen wird; und nur aus diesem Grunde und zu diesem Zwecke hat die Entwicklung der Mimik nicht Halt gemacht und wird sie auch nicht Halt machen, ja wird sie weiter gehen, indem sie sich immer weiter von der Entwickelung der beiden Schwesterkünste entfernt: die Dramen, die mehr beim Lesen gefallen als im Theater, sind fürwahr diejenigen, deren Inhalt mehr intellektuell als sentimental, mehr Gedankendichtung als eben Handlung ist und in denen sogar die wirklich durchgeführte Handlung nur mehr oder minder den Gedanken ablenkt und verdunkelt.

25. Dasselbe läßt sich übrigens von der Sprache als Substrat der Musik sagen. Die von Wagner zur Stütze seiner verführerischen Lehren angeführte Tatsache, daß es für das Volk nicht Melodie ohne Vers gebe, und daß für das Volk Musik und Gesang zueinander gehören wie Mann und Frau, beweist genau das Gegenteil von dem, was Wagner beweisen wollte: daß es nämlich die ungebildeten Geister, die oberflächlichen und zerstreuten Ge-

müter, die ganz primitiven Naturen sind, die, um angeregt zu werden, das Zusammentreffen von gleichzeitig zwei oder drei Künsten in ihrem Bewußtsein erst nötig haben. Das Volk, von dem Richard Wagner spricht, ist in der Tat nur der roheste und geistig ärmste Teil des wahren Volkes, dessen große Mehrheit — wenigstens in italienischen Landen — vielmehr mit religiöser Andacht auch der Kapelle lauscht, die auf dem Platze reine Instrumentalmusik produziert oder Stücke einer Oper spielt, deren poetisches Substrat dem Volke in der Mehrzahl der Fälle unbekannt ist, und jener dann enthusiastisch applaudiert. Ja, nach Héricourt, dem sich (freilich nicht ohne Vorbehalt) Roncoroni anschließt, ist es gerade die durch Worte minder präzisierte Musik, die im allgemeinen mit mehr Bewegung genossen wird; denn nur sie erlaube einem jeden, innerhalb gewisser Grenzen in sie eben die Dinge hineinzulegen, die sein Gemüt in jenem Moment gerade beschäftigen; und diese Abstraktheit des musikalischen Phrasierens, diese seine leichte Anpassung an die Affekte von tausend verschiedenen Hörern erklärt am besten die Liebe der Menge zur Tonkunst und den Zauber wie die Macht, den sie auf diese Menge ausübt. Roncoroni erklärt sich dabei indes als Gegner der absoluten Tonkunst und fordert zumindest ein, wenngleich allgemein gehaltenes, aufklärendes Programm; er stimmt hierin vollkommen mit Wagner überein, von dem er sich nur entfernt, indem er die Unterordnung der Musik unter die dramatische Kunst leugnet und hingegen behauptet, daß diese nur dazu geschaffen sei, die lyrischen Affekte intensiver auszudrücken, die die Sprache bloß eben begriffsmäßig durch ihren Namen nenne. Die dramatische Erregung ist in der Tat rasch und wirksam, und es ist Sache der Geste, des Handelns, sie durch Taten zu veräußerlichen, und höchstens noch der Sprache, die gleichfalls rasch und einschneidend ist, die Klarheit der Äußerung zu verschärfen, während die Musik, die immer langsamer ist als die Sprache und immer unbestimmter als die Handlung, sich besser eignet, die lyrische Erregung, ein intimeres und tieferes Ding, ein reifes Produkt der Nachwirkung der Gefühle, eine Art affektiven Schauens, Erwägens, Wiedererlebens von nicht mehr oder noch nicht gegenwärtigen, lange oder kurze Zeit zurückliegenden Vorgängen zu kennzeichnen: somit wäre die echteste und höchste musikalische Gattung, dem

gelehrten und genialen Psychiater zufolge, die symphonische Dichtung im Grundriss, auch ohne gesungene oder gesprochene Worte, d. h. ohne irgend ein Bindemittel zwischen lyrischer und melodischer Phrase.

26. Und Wagner selbst gibt ihm mit seinem kolossalen Werke recht, wenn er die höchsten Gipfel erklimmt und die wunderbarsten Stellen eben dort schafft, wo sich das Orchester am meisten von der Dichtung emanzipiert, dort, wo die Handlung einen Höhe- und Ruhepunkt erreicht oder wenigstens stille zu stehen scheint, der Gesang ausgesetzt hat und die Musik Vorempfindungen und Erinnerungen, stummes Beben und dunkles Hoffen, Haß und Liebe, die in den tiefen Urnen der Herzen verschlossen zu sein pflegen, ausdrückt. So z. B., wenn im dritten Akte des „Tristan und Isolde" der verwundete Liebende an die ferne Freundin denkt, in seinem Fieberwahn das unendliche wüste Meer sieht, das sie beide noch voneinander trennt, wenn er dann das Herannahen des Schiffes, das sie ihm bringt, träumt, sie daraufhin wirklich kommt und er sie viel früher errät, als seine Augen sie noch erblicken oder ihr leichter Schritt in dem alten Schlosse hörbar wird; oder wenn im Prolog der „Götterdämmerung" Siegfried Brünnhilde verläßt und sie sich, indem sie ihn noch von der Höhe mit Zeichen grüßt, an die letzte Liebesphrase, die sie sich gesagt haben, erinnert (es ist das Orchester, das diese hier leise wiederholt); oder ferner, wenn Siegmund und Sieglinde sich ihre schicksalsvolle Leidenschaft offenbaren, ohne Worte, einander innig in die Augen schauend, und wie Stimmen des Geschicks nur mehr die Instrumente allein reden, stöhnen, seufzen, schluchzen und die bevorstehende Tragödie ankündigen ....

Aber ich gehe noch weiter und vertrete die Ansicht, daß die Zukunft der großen Kunst in der völligen Trennung und Individualisierung ihrer Formen und mithin, was die Musik betrifft, in der absoluten, nicht der programmatischen Symphonie ruhen wird. Und ich befinde mich hierbei in guter Gesellschaft: Giuseppe Martucci antwortete auf eine Frage Roncoronis über die Inspiration seiner entzückenden Symphonie in d-moll, er habe sie geschrieben allein aus ästhetisch-musikalischem Trieb und allein zu ästhetisch-musikalischem Zweck, ohne auch nur den geringsten Begriff eines poetischen Einschlags zu haben; und er bemerkte, er sei

überzeugt, daß die musikalische Schönheit für sich so groß sei, daß sie allein genügen könne, um das vollkommenste Kunstwerk zu schaffen, wie ja die Symphonien Beethovens dies bezeugten. Indem er so schrieb, schloß Martucci nicht aus, ja erklärte er, daß eine intensive Erregung bei der Konzeption und Ausarbeitung seines Werkes vorhanden war, aber er bestätigte zugleich mit derselben Bestimmtheit, daß es sich um eine Erregung eigener Art, eine ausschließlich musikalische und ganz und gar nicht, nicht einmal in ihrem entfernten Ursprung, literarische Erregung handelt. [38])

28. Indes, es wird Zeit, mit dem Thema „emotive Musik" zu Ende zu kommen. Die emotive Musik existiert also für sich und aus sich und sagt dem Herzen, das hört und wiederholt, Worte anderer Art als die, welche die Kehle und die Lippen aussprechen und die Wörterbücher registrieren; und zwar in dem Maße, daß man, wenn man die einen mit den anderen vermischen und verwechseln wollte, wenigstens unter uns Kulturmenschen, bei denen die beiden Sprachen sehr entwickelt und differenziert sind, nur beide entkräften und zur Entartung bringen, sowie Widersprüche und ästhetische und kritische Mißverständnisse erzeugen könnte. Das will nicht besagen, daß diese Sprachen — wie übrigens auch die der anderen Künste — sich nicht interpretieren und bis zu einem gewissen Grade, annäherungsweise, nicht ineinander übertragen lassen, oder daß man nicht mindestens versuchen könne, wenn auch sehr indirekt, mit einer jeden die Gefühlswirkungen der anderen zur Darstellung zu bringen. Ich hatte hiervon die klarste Anschauung, als ich einmal in Mailand einem Konzert russischer Musik beiwohnte und mit dem Auge, während das Ohr mit dem vorgeführten Quartette beschäftigt war, die mannigfachen Äußerungen und die verschiedene Haltung des zahlreichen Auditoriums beobachtete: abgesehen von den teilnahmlosen und verhärteten Gesichtern der Musiktauben, abgesehen von den fade gezierten Puppen und den blasiert Zerstreuten, abgesehen von den Snobs, die sich als Sachverständige gebärdeten und mit ernster Miene die kritische wie technische Analyse eines jeden Stückes mit gesuchten Zeichen und Noten ins Taschenbuch eintrugen oder in der Partitur mitlasen, wandelten sich die Übrigen, die Empfindlichen, Freimütigen und Aufmerksamen, fortwährend in ihren Gesichtern und Be-

wegungen, bei jeder Liebkosung, bei jedem Seufzer, bei jedem Aufbegehren, jeder Passage, jeder Wendung, jeder Wiederaufnahme des erlesenen Genusses, — man hätte mögen ebensoviel Augenblicksbilder aufnehmen! Welch beredte, wirklich positive und experimentelle Seiten musikalischer Psychologie! Welch wertvolle menschliche Urkunden über das affektive Echo der Töne und dessen äußere Reflexe! Mehr als einen dieser Reflexe hat uns Lionello Balestrieri gemalt; viele werden sich noch an seinen, auf der vierten internationalen Kunstausstellung in Venedig so bewunderten „Beethoven" erinnern: in scharfem Profil und abgehoben durch schöne tangierende Lichter springen die melancholischen Persönlichkeiten lebendig und wirklich aus der Leinwand, das kleine Zimmer scheint sich zu weiten und im Halbschatten zu vertiefen; es ist fast, als hörten wir die göttliche „Kreutzer-Sonate" oder das wundervolle Finale der Symphonie in c-moll, wie es zitternd von dem im Hintergrunde fast verlorenen Pianoforte klingt, wie es in langen Seufzern die mit so großer Leidenschaft von dem Manne im Leibrock, der halb abgewandt von uns dasteht, gespielte Violine haucht: so groß ist die Intensität des Bannes, in dem der frostige Jüngling mit dem aufgeschlagenen Rockkragen, der sich mürrisch in dem breiten Sessel zusammenkauert, verharrt und das blasse blonde Mädchen, das sich so süß und pathetisch mit den andächtigen Augen und der bezwungenen Seele an ihn anschmiegt, und jener Andere, der sich, mit den Ellbogen auf den Knien und dem Gesicht in den Händen, konzentriert, und jener endlich, der an die Wand gelehnt, mit gesenktem Kopf, die Hände in den Taschen, regungslos und weltvergessen da steht.

Ach, nein! Ich teile nicht nur nicht, sondern bekämpfe geradezu die Ansicht von Torchi, der die Ausnutzung dieser emotiven Vermögen als eine Degeneration der Kunst betrachtet, so daß er dazu gelangt, zu behaupten, daß, wie „die Malerei aufhört", wenn die Gesichter der Madonnen, die bereits sentimental und pathetisch bei Caracci, Domenichino, Guercino gebildet sind, bei Dolci, Cigoli, Albano geradezu delikate und fast moderne Gemüter wiedergeben, so die Musik „die Reinheit der plastischen Linie opfere", wenn sie von den Madrigalen eines Andrea Rota und Giovanni Gabrieli zu den analogen, mehr empfundenen Formen

von Leone Leoni und Marco de Gagliano übergeht. Ich teile diese Meinung wahrlich nicht; es sei denn, daß der Gefühlsinnigkeit die akustische Form wirklich geopfert werde — was aber glücklicherweise nicht nur nicht nötig ist, sondern auch in der Regel nicht geschieht: die Erhebung des Inhalts hat im Gegenteil zur Folge, ja geradezu zur normalen Bedingung die Bereicherung und Vervollkommnung auch noch der Technik.

28. Nur glaube ich nicht, und zwar im Gegensatze zu der meist verbreiteten Meinung, daß die Musik die allein geeignete Kunst für den Ausdruck des Gefühls sei und daß es sonst nichts gebe, was sie besser als jede andere Kunst auszudrücken vermag und worin sie alle anderen Künste übertrifft. Gewiß kann, wie wir gesehen haben, die Musik sehr rührend sein; aber die Gefühle und Affekte, die sie übersetzt oder erweckt oder einflößt, sind an und für sich selbst vag und unbestimmt; sie sind virtuell, nicht aktuell, d. h. sie sind, streng genommen, nicht wahre Gemütserregungen, sondern nur emotive Erinnerungen oder Vorgefühle. Somit muß in letzter Analyse für das Gefühl dasselbe gelten, wie für die Sinne: daß nämlich die Tonkunst das Gefühl nur indirekt und unvollkommen darstellen kann, außer natürlich in dem Falle, daß sie wirklich nichts weiter bedeuten will, als eben die ihr allein eigentümliche akustische Emotion, die dann allerdings ihrer Natur nach mit dem realen Leben nur höchst schwache Beziehungen aufzuweisen hat.

Mehr naturgemäß in der Tat, generell wie instinktiv, ist es die Gebärde, das erste Element und der erste Anfang einer Handlung, die ausdrücken soll und ausdrücken kann in ihrer ganzen plastischen Wahrheit und Aktualität jene emotiven Vorgänge, welche bei Mensch und Tier gerade die Triebfeder aller Reflexbewegungen der ganzen expressiven Mimik, des gesamten unbewußten Automatismus, aller unvermittelten Impulse, ja des gesamten Willens und der gesamten vorbedachten Aktivität sind — auch dann, wenn sich zwischen die erste Ursache und die letzte Wirkung das komplizierteste und unentwirrbarste Gefüge seelischer Vorgänge einschiebt. Der bewegte Mensch, der verwirrte Mensch kann sehr wohl schweigen, den wörtlichen und interjektionsmäßigen Ausdruck dessen, was er fühlt, unterlassen; aber er kann jene minimalen verräterischen Bewegungen nicht völlig hemmen, die in den oberflächlichen Mus-

keln entstehen, die rasch, ungebändigt, von einer Stelle der Haut zur anderen im physiognomischen Mechanismus zucken. Wenn ich im Ernst die innersten Regungen eines Anderen entdecken will, so begnüge ich mich nicht, zu lesen, was er mir schreibt, so bescheide ich mich nicht, genau auf den Akzent zu hören, in dem er zu mir spricht, sondern vor allem, und sogar mit Abweisung alles Anderen, sehe ich ihm in das Weiße der Augen, prüfe ich seine Stirn und Lippe, spioniere ich die Haltung und die geringsten Regungen der Hände aus: seiner Seele Sitz ist da — hier kann ich sie fassen und verstehen.

Dritter Teil.

Die Musik und das Denken.

1. Villanis stellte vor Jahren in einer seiner Schriften die „wahre“ Musik und die „dekorative“ Musik in Gegensatz und beklagte, daß der größte Teil unserer zeitgenössischen Produktion nur in die zweite und niedere Kategorie klassifiziert zu werden verdiene, da sie überfließe von Stellen, die in der Form korrekt, im Aufbau symmetrisch, doch durch Ohr und Hirn gehen frei von allem Zauber, ihre akustische Parabel entwickelnd: mühe-, aber auch interesselos, logisch, aber kalt, kurz mit Kunst, aber ohne Genialität, mit Farbe, aber ohne Wärme, mit Geschmack freilich, aber ohne Seele.

Im Antagonismus zu diesen, fährt Villanis fort, bieten sich andere Stellen, häufig nicht höher, manchmal sogar niedriger als diese, was die reine Technik anbetrifft; und doch lebt und regt sich in diesen etwas, spricht und überzeugt etwas, enthüllt uns durch den mehr oder minder glücklichen, klingenden Mantel hindurch einen „Fond von Wahrem“, antwortet auf unsere schon zuvor auf anderem Wege erworbenen Begriffe, interpretiert, formuliert, bringt zum Ausdruck eine graue und träge, aber gute und lebensfähige Gegebenheit, die im Grunde unseres Bewußtseins schlummerte: und dies ist die „wahre“ Musik.

Genau gesprochen: dies ist die wahre Musik, wenigstens im Sinne einer guten, gelungenen, des Beifalls des Publikums wie der Kritik würdigen Musik. Nur ist es meines Erachtens nicht die dekorative Musik, die zu ihr in Gegensatz gestellt werden darf, sondern die falsche, d. h. die schlechte, verfehlte, verdünnte, abgeschmackte Musik. Mit einem Wort, die von Villanis als die „wahre“ bezeichnete Musik ist einfach die interessante und bezwingende Musik, die in seinem Sinne „dekorative“ ist hingegen

die langweilige und marklose Musik, die einzige, die erbarmungslos verurteilt wird; denn in der Kunst, in jedweder Kunst, sind für den wahren und vorurteilslosen Ästhetiker *„tous les genres bons, sauf le genre ennuyeux“*.

Das ist eigentliche dekorative, rein und schlicht dekorative Musik, die, wie wir gesehen haben, die Muskeln reizt, die Verdauung beschleunigt, die den Eindruck eines zarten Spitzengewebes, einer Zeichnung *à la Grecque*, einer eleganten Arabeske, eines farbenreichen Kaleidoskops macht, die in die Nerven und in das Blut eindringt wie ein Frühlingshauch, wie ein Blütenduft, wie eine Brise vom Meere, wie ein kindliches Liebkosen, und die ein wahres Entzücken durch die Sinne schafft, obwohl sie weder Gefühl noch Vernunft direkt berührt, noch uns in die himmlischen Gefilde des Idealen schon entführt. Und diese ist sehr wohl, behaupte ich, wahre Musik auch für Villanis, der sich nur eben in der Form geirrt hat, mit der er seinen berechtigten Gedanken umkleidet. Und es gibt auch Musik, voll „Gehalt“, bei der aber „der Stoff taub ist gegen die Absicht der Kunst“ und das Gefühl, wegen der Mängel der Form, banal erscheint, der Gedanke von Pedanterie noch behaftet ist, die Vorstellungswelt verworren wird und die Wirkung endlich, wenn man nicht revoltiert, ein unlustiges und nicht eben zustimmendes Sich-Ergeben ist, — und dies scheint mir die „falsche“, oder noch besser: die häßliche Musik.

2. Nur die schöne, d. h. die „wahre“ Musik im ästhetischen Sinne dieses Wortes, ist es also, mit der wir uns hier zu befassen haben, und diese Musik wird wiederum anders geschieden und klassifiziert, nämlich in sinnliche oder dekorative Musik und geistige oder expressive Musik. Die erstgenannte ist den reinen Technikern zufolge die einzige, die einem Boyé, der *„l'expression musicale au rang des chimères“* setzte, einem Hanslick und Beauquier, die nach einem Jahrhundert dessen Ausschließlichkeitsbehauptungen wiederholen, teure; sie ist sicherlich die Grundlage, das Wesen, die unentbehrliche Bedingung aller Musik, während die zweite ihre Ergänzung, Vervollkommnung, ihre nicht notwendige, aber natürliche, nicht zu fordernde, aber jedenfalls zu lobende Fortbildung ist. Eine Fortbildung, die wie jede andere sich allmählich vollzieht und ihre drei Stadien durchmacht, von

der emotiven Musik (nach Spencer ist alle Musik emotiv!) zur intellektuellen (zur intellektuellen und nur zur intellektuellen wünschen die Musik gemacht zu sehen diejenigen, die mit Leibniz, Euler und mehreren anderen, älteren wie neueren philosophisch gelehrten Ästhetikern unter ihr ein *„exercitium arithmeticae occultum“*, ein unbewußtes algebraisches Berechnen der zahlenmäßigen Verhältnisse von Schwingungen verstehen) und endlich zur idealen Musik (nach Schelling, Hegel, Schopenhauer, Wagner: die Stimme des Unendlichen, der sinnlich wahrnehmbare Ausdruck der kosmischen Idee, die „Kategorie des Erhabenen“ als ein Weg zur Erlösung der Geister aus den Fesseln der materiellen Wirklichkeit, aus der „Schuld der Erscheinung“, darein sie sich verstrickt finden).

Wir sind jetzt auf unserer Wanderung zur intellektuellen Musik gelangt, das heißt, zu der neuen Aufpfropfung von Freuden des Denkens auf solche der rein akustischen Sinnlichkeit; des Denkens, versteht sich, in seiner unendlich vielgestaltigen und unumschreibbaren Totalität, nicht bloß des armseligen, unbewußten oder bewußten, mathematisch-logischen Kombinierens.

Und auch hier stellen sich, wie schon für die emotive Musik, dieselben Fragen wieder ein, verdichten sich die gleichen Zweifel, erheben sich die gewöhnlichen Einwände. Ja, wenn fast niemand den Sinn und das Existenzrecht der nachahmenden, d. h. der die Klänge des Lebens nacherzeugenden, übersetzenden Musik zu leugnen wagt; wenn wenige Leute die Existenz und die Berechtigung der beschreibenden Musik nicht anerkennen, d. h. derjenigen, welche optische und sonstige sinnliche, in unmittelbarer Verbindung mit den akustischen stehende Vorstellungen erweckt; wenn nur sehr wenige Leute der Tonkunst die Herrschaft über die Gefühle, d. h. die Befähigung, die Affekte zu übertragen und die Erregungen mitzuteilen, absprechen, — so haben andererseits viele Leute nicht einmal eine Ahnung, daß man ernsthafterweise über intellektuelle Musik auch zuverlässige Erörterungen pflegen könne. Unter denen, die solche Erörterungen pflegen, bestehen wiederum tiefe Meinungsverschiedenheiten, herrschen abweichende Gesichtspunkte, verzwickte Fragestellungen, gehäufte Widersprüche und Mißverständnisse. Denn der eine beharrt in einer Verkettung der zahlenmäßigen Beziehungen der auf-

einanderfolgenden und gleichzeitigen Noten; der andere besteht auf der Frage, ob man die Musik als eine Sprache für sich, ein autonomes, gegenwärtiges oder zukünftiges Mitteilungsmittel für reine und konkrete Ideen betrachten könne; ein dritter wieder bemüht sich um die organische und physiologische Natur des rein akustischen Denkens; ein vierter anerkennt ein solches Denken überhaupt nicht, außer im Sinne eines Echos des sprachlichen Denkens, mit dem es sich assoziiert; ein fünfter fernerhin leugnet, und ein sechster anerkennt die mehr oder minder genaue, buchstäbliche Korrespondenz oder Übersetzbarkeit von sprachlichem und akustischem Denken ineinander; und ein siebenter endlich macht aus ihr fast ein hypnotisches Manöver, ein nahezu okkultistisches Mittel der Suggestion und Erregung zum Denken.

3. Jules Combarieu löst indessen zugunsten der Musik die Grundfrage, und zwar derart, daß viele der Nebenfragen dadurch hell beleuchtet und ihrer Lösung entgegengeführt werden. Er sagt: Gesteht man zu, daß die Musik die Erregung ausdrücken könne, so ist zugestanden, daß sie auch das Denken ausdrücken könne, da die komplexe und verfeinerte Erregung des erwachsenen und modern kultivierten Menschen zum großen Teile durch Denken mit zustande kommt, zum mindesten gedankliche Elemente enthält. Niemand leugnet das architektonische Denken, und doch ist die Architektur unter den Künsten, wenn nicht die technisch nächststehende, so die, wie wir anfangs gesehen haben, geistig verwandteste Genossin der Musik, diejenige, die vermöge der intimsten Natur ihres Gehalts, trotz tiefster Verschiedenhert der physischen Ausdrucksmittel, ihr am meisten gleicht; warum sollte man also, mit offenbarer Inkonsequenz, das musikalische Denken leugnen?

Das Warum ist meines Erachtens völlig in einem einfachen Widerspruch begründet, nämlich in der begangenen Verwechslung des musikalischen Denkens mit dem sprachlichen Denken, in der Annahme also, daß sie ein und dasselbe sind oder wenigstens sein sollen, in der Anwendung der Kriterien des einen auf das andere, kurz in dem Suchen der gleichen Merkmale bei beiden. Hingegen denkt doch, heute wenigstens, reflektiert und argumentiert der wahre Musiker als solcher durch Töne, in derselben Weise wie der Dichter durch Worte: durch dichterische Worte, wohlverstanden, nämlich durch Worte, die einen speziellen Wert

an Klang, Akzent, Reim, ästhetischem Reiz haben, der für den Dichter nicht minder, ja vielleicht noch mehr in Rechnung kommt als der gewöhnliche, sprachgebräuchliche, prosaische, vernunftgemäße Wert. Heute, sage ich, denn hierzu ist man erst mit der Zeit gelangt, durch eine langwierige Entwickelung hindurch: von der griechischen Periode des aus intim zu einem Ganzen verwachsener Dichtung und Musik gebildeten rhythmischen Rezitativs zur mittelalterlichen, bereits melodischen, aber immer noch eng mit dem wörtlichen Gesang verbundenen Periode, zur glücklichen Periode der Renaissance, die scholastisch und kontrapunktistisch in ihren ersten Anfängen ist und sich dann von der Poesie emanzipiert, und endlich zur modernen Periode, in der das musikalische Denken sich autonom entwickelt hat mit der freien Entwickelung der zugehörig-eigentümlichen Sprache, die sich völlig losgelöst hat von der wörtlichen Sprache und dadurch von demjenigen Denken, das in ihr die angemessene und naturgemäße Äußerung findet. Ich weise selbstverständlich auf diese komplizierte und einschneidende Entwickelung hier nur hin, ohne sie zu behandeln; wer Tatsachen, Namen, Einzelheiten sucht, wird sie in dem sehr lehrreichen und übersichtlichen Handbuche von Untersteiner und in jeder anderen größer oder kleiner angelegten Geschichte finden.

4. Es ist so wahr, daß musikalisches und sprachliches Denken verschiedene und von einander unabhängige Dinge sind, daß sich Personen finden, die (abgesehen von ihrer Bildung) sehr intelligent sind in Sachen der Musik, aber ganz und gar nicht in Sachen des Literarischen (im weitesten Sinne des Wortes), und umgekehrt; daß die Wunderkinder höchst selten, und dann doch immer noch mehr als Kinder, in der Literatur vorkommen, aber verhältnismäßig sehr häufig in der Musik; daß in den wahrhaft und unverfälscht populären, d. h. wirklich aus dem Volke geschöpften Liedern die Musik stets viel höher und vollkommener erscheint als die Worte; daß es unendlich viel leichter ist, rohe und ungebildete Leute mit Genauigkeit, Ausdruck, Bedeutung singen, als sie gut sprechen zu hören; daß, wie Bain konstatiert, auch hervorragende Dilettanten und Komponisten sich häufig unter Leuten von sehr mäßiger, intellektueller und moralischer Höhe finden; daß Perez sogar von einem Mädchen sprechen konnte, das fast völlig idiotisch war, das aber weinte beim Anhören geistlicher Gesänge, deren lateinischen Text es natür-

lich nicht verstand, und beim Klange der Orgel bisweilen vor Erregung verging, und das, fast unvermögend zu sprechen, doch mit Klarheit und intensivem Ausdrucke zu singen wußte; daß umgekehrt die Unempfindlichen, Gleichgültigen, Musiktauben so sehr viel häufiger als im Volke unter den feiner erzogenen und mit Wissenschaften wie Gedanken wohl vertrauten Geistern anzutreffen sind, und daß auch unter denjenigen von ihnen, die die Musik genießen, der größere Teil sie nur im Gesange, im Melodrama, im Schauspiel auf der Grundlage einer sprachlichen Skizze und Erklärung genießt; daß — während Gelehrte, Philosophen, Staatsmänner, Maler, Bildhauer, Architekten, Romanschriftsteller und Dichter von Rang klar und ohne Lüge bekennen, eine Symphonie nicht zu verstehen — häufig ganz vulgäre Personen eine ganz ausgezeichnete Fähigkeit bekunden, die reine Musik zu begreifen, zu behalten und bis in die delikateste Einzelheit zu wiederholen, die geringste Ungenauigkeit bei der Ausführung wahrzunehmen, ja sogar das Original zu modifizieren und zu verbessern, wo irgend ein Element mit dem Übrigen nicht ganz im Einklange zu sein scheint. In Anbetracht endlich, daß eben dasselbe bei Völkern in ihrer Gesamtheit vorkommt, daß in Deutschland, gemäß den Berechnungen eines Musikers, die Hälfte des ganzen Volkes die Musik versteht (versteht, sage ich, nämlich auf die eine Weise oder eine andere, beurteilt und kritisiert und nicht bloß genießt) und aus seinem Schoße eine Fülle von Komponisten intellektueller Musik erblüht, während in England, bei der in den übrigen Künsten, den Wissenschaften, der Politik kaum niedriger stehenden Schwesternation, es etwa zwei Prozente der Bevölkerung nur sind, die dieses Privilegium haben, und bisher nicht ein einziges großes Genie der Tonkunst erstanden ist: muß man also doch eingestehen, daß der durch Musik ausdrückbare Gedanke völlig verschieden und unabhängig bleibt von dem durch die Sprache ausdrückbaren, daß er nämlich allgemeiner und vager, einfach und primitiv ist und daß er in der Tat vor diesem existiert und ihm erst den Weg ebnet.

5. Lalo sagt mit Recht, daß der angebliche Sturm der Pastoralsymphonie nichts sei als ein höheres Stück, das man auch „Zorn des himmlischen Vaters“ betiteln könnte. Sicherlich! Aber man könnte diesen Gewitterteil doch nicht betiteln „Dank der Landleute für die Wiederkehr des schönen Wetters“. Das will

sagen, daß in Wirklichkeit die Musik eine Sprache ist, d. h. ein natürliches Ausdrucksmittel, aber eine primitive, konfuse, unbestimmte Sprache, die mit großer Beredsamkeit, mit vieler Wärme, doch mit geringerer Genauigkeit, mit dürftiger Bestimmtheit die menschlichen Geistesregungen ausdrückt und wiedergibt; geeignet, diejenigen Regungen zu kennzeichnen, die an und für sich unbestimmt und unumschrieben sind, aber nicht die spezifischen und klaren, für die man vielmehr die artikulierte Sprache, das graphische Buchstabenzeichen gebraucht.

Man darf indes die Tragweite dieser wirklichen Inferiorität der Musik als Bedeutungssprache im Vergleiche mit der Wortsprache auch nicht übertreiben. Wenn man sagt, daß die musikalische Sprache, und vor ihr und durch sie das musikalische Denken, vag und unbestimmt sind, während das verbale Denken präzis und das Wort, das es wiedergibt, kategorisch ist, so ist das vorläufig noch kein Beweis dafür, daß jene nicht Sprache und diese es wohl ist, und mithin in jener nicht und in dieser wohl Denken enthalten sei; man findet überdies nicht einmal einen unbedingten und beharrenden Unterschied, wenn man erwägt, daß sowohl in den kindlichen, prähistorischen und exostorischen Anfängen wie bei den atavistischen Rückfällen und dem involutiven oder degenerativen Kindischwerden, wie ferner (und das ist in weitestem Maße bedeutsam) bei den höchsten Krisen der eigenen Entwickelung, die man irrtümlich dekadent, fiebernd und sinnlos nennt, die wörtliche Sprache ebenso wie die tonale jede genaue und konkrete Bedeutung verliert, sich auflöst, erschlafft, verflüchtigt, in luftige Abschweifungen, metaphysische Anspielungen, mystische Phosphoreszenzen, in Andeutungen sich verliert, die zu enträtseln nur den Eingeweihten glückt, in Gebilde, die nichts mehr und nichts minder sind als die, die aus einer Sonate ohne Worte kund werden.

6. Andererseits und umgekehrt steht es auch nicht fest, daß die musikalische Sprache immer so geheimnisvoll ist und das in ihr enthaltene Denken so unsolide des Grundes entbehrt. Wollte man das ohne Bedenken wie ein Axiom behaupten, so würde man nur einen Gemeinplatz wiederholen, der sich lediglich auf unsere übermäßige Gewöhnung an das Wörterbuch und damit an das auf dem Grunde optischer, geschriebener Symbole sowie deren schematischer, akustisch-literarischer Bilder geschehende Schließen gründet:

dunkel, sehr dunkel sind auch sie, wenn man, wie beim Hören oder Lesen von Wendungen in schlecht gekannten fremden Sprachen oder von Jargon, über ihre spezifische Bedeutung nicht zuvor gut verständigt ist. Ein Lied von Schumann hingegen, behauptet Jules Combarieu mit Recht, enthält, wenngleich es ohne Worte, ja sogar weil es ohne lexikologische Fesseln ist, einen festumrissenen musikalischen Gedanken und drückt ihn mit vollkommener Genauigkeit aus; nicht schlechter, als ihn die menschliche Stimme ausdrücken würde, die reine Stimme, die bloße Stimme, die inartikulierte oder nur zum Zusammenfügen der Vokale, aber nicht zur Zusammensetzung eines Wortes im gewöhnlichen Sinne — das einen ganz anderen, mit dem in Rede stehenden Gegenstand gar nicht zusammenhängenden Wert hätte — artikulierte Stimme: im einen und im anderen Falle erweckt die konkrete Form, die Klangform die abstrakte Idee, den Bewußtseinsinhalt, wie sie vermöge spontaner Assoziation ihrerseits von demselben erweckt wird. Man beachte stets, wie nicht genug betont werden kann, daß es sich um Ideen, Gedanken, Begriffe *sui generis* handelt, um musikalische Ideen in dem einen Falle, um poetische, technisch poetische im anderen, und nicht um logische Ideen im strengen Sinne dieses Wortes, nicht um prosaische Ideen, in denen der Tonfall, der Akzent, der Eigenwert der einzelnen Klänge gar keine Geltung hat; mithin um Gruppen von Noten und von Akzenten, nicht von Wurzeln, Endungen, Präfixen und Suffixen, um Gruppen, die deshalb aber nicht minder zusammenhängend, minder rational, minder den unverletzlichen Gesetzen des Intellekts unterworfen sind.

In der wahren Poesie, die eine ganz andere Kunstleistung ist als in Verse gebrachte Prosa, sehen wir, wenn wir die Worte, die sie bilden, aus dem metrischen Gefüge, in dem sie stehen, herauslösen und sie anders, sei es in ein anderes Metrum, sei es in Prosa, selbst wenn diese noch so elegant und schmuckreich ist, disponieren und ihnen dabei trotzdem ganz die frühere Wortbedeutung lassen, daß der poetische Sinn, der originale Duft des Verses, so wie er war, völlig verloren geht oder zumindest gründlich, unerkennbar, unausgleichbar verändert wird.*) Ebenso ist der

*) Darum ist auch die Poesie, auch die nicht in Verse, sondern in Prosastil gekleidete, mit ihren Rhythmen und Klängen, ihren Schattierungen und Ziselierungen absolut nicht in eine andere Sprache übertragbar; auch

ästhetische Wert eines Kleinods völlig verändert, wenn man die Edelsteine, die es bilden, in anderer Weise einfaßt oder anordnet und sich dabei auch hinwegsetzt über den symbolischen Sinn, der durch Tradition oder Mode einem jeden Steine zukommt. Und ebenso ist es mit der Musik: der musikalische Gedanke besteht (nach Combarieu) gerade in der Abfolge und dem Nebeneinander dieser oder jener Töne; das Präludium von Bach, sagt er, auf dem Gounod die bekannte Melodie aufgebaut hat, zwingt zum Überlegen, zum akustischen Überlegen, und aus diesen akustischen Erwägungen ersprießen lebhaft und spontan die wahrhaft und rein musikalischen Urteile, die an jener inneren, phonischen Logik orientiert sind, der zwar noch kein Aristoteles erstanden ist, die aber alle die großen italienischen Meister erfüllt hat und der man nicht ungestraft zuwider handeln kann — denn jenseits von ihr bleibt nur das Absurde und das Lächerliche. Eine leichte und anschauliche Logik ist es freilich, deren Logik; beschwerlich hingegen und streng ist die Logik des Giganten von Eisenach, dessen sämtliche Werke von Tonwissenschaft durchdrungen sind, einem festen einheitlichen Begriff unterstehen und von demjenigen, der an sie herantritt, tiefe Aufmerksamkeit, scharfen Intellekt, ausdauernde und eifrige Liebe zur Kunst erheischen.

7. Mit Rücksicht hierauf stellen wir nun die Frage: was besagt es, eine Musik„ begreifen"? Es besagt, meint Dauriac, eine Folge von Tönen auffassen als eine zusammenhängende Einheit; diese Einheit aus der Mannigfaltigkeit von Empfindungen, welche sie bilden, intellektuell herausmerken; die logischen Folgen von den unlogischen unterscheiden; es nicht so machen wie jenes Publikum hypnotisierter Fanatiker und denkunfähiger, dummer Snobs, die Liszt eines Tages so grausam genasführt und entlarvt hatte, indem er sich enthusiastisch Beifall von ihnen spenden ließ, während er mit sicherem Griff aufs lustige Geratewohl nur einen großen Sturm unbekannter Noten nach Zufall und Laune, wie sie ohne Sinn und Ziel eben in die Finger kamen, heruntergeleiert hatte — ein erlesenes und aristokratisches, vornehmes und reiches, angesehenes und dekoriertes Publikum, das die reine Musik anhört,

nicht, wie es im Schuljargon heißt, „dem Sinne nach" referierbar, weil der indirekte Leser oder Hörer um zwei Drittel des Gesamtsinnnes betrogen bliebe.

wie es einen Vortrag auf chinesisch anhören würde, mit großer Sammlung, alle Augenblicke mit dem Kopfe beistimmend und endlich applaudierend in voller Überzeugung, daß es eine heilige soziale Pflicht erfülle, nicht gegen die Musik und nicht gegen das Ideal der Söhne des Himmels, sondern gegen sich selbst und gegen die Versammlung, sich durch Suggestion — ich möchte fast sagen „im Auftrage", hätte ich nicht gebildete und wohlerzogene Leute vorausgesetzt, die natürlich nicht starr und gleichgültig bleiben können — begeisternd.

Eine Melodie begreifen, heißt also, genau genommen, für den scharfsinnigen Kritiker von Montpellier nicht dasselbe, was es für Combarieu heißt. Der eine wie der andere anerkennt das musikalische Denken beim Komponisten und dessen Übertragbarkeit auf denjenigen, der des Komponisten Werk anhört. Indes macht Combarieu aus diesem Denken das Äquivalent des sprachlichen Denkens und aus der Musik den sinnlich wahrnehmbaren Ausdruck von etwas Innerem, das an und für sich über die Sinne hinausgeht, während der andere das musikalische Denken eben in der rein akustischen Phantasie bestehen läßt, im ausschließlichen Gedächtnis der Klänge, die sich erneuern, untereinander verflechten und assoziieren, um dann in der Musik nur in den logischen oder besser den dem Ohre liebsten Gruppierungen zu erscheinen; wobei an dem Merkmal, daß sie abstrakt und phantastisch ist, die intellektuelle Musik unterschieden wird von der sinnlichen Musik, die hingegen die wirklichen Klänge nacherzeugt, imitativ, objektiv und mithin nicht bedürftig ist, im eigentlichen Sinne dieses Wortes „begriffen" zu werden, sondern nur wiedererkannt werden will, wie man ein photographisches Bild wiedererkennt und nicht ohne weiteres begreift.

Geistvoll ist sicherlich auch diese zweite Art, die Sache zu betrachten; aber berechtigter scheint mir die erste. Denn die einfache Phantasie und im besonderen die regsame und rein elementare Empfindungen, Töne, Farben, Buchstaben, nicht expressive Bewegungen kombinierende Phantasie ist noch nicht Denken. Und mithin bedeutet das einfache Genießen der Phantasieerzeugnisse und das Unterscheiden zwischen sinnlich angenehmen und sinnlich unangenehmen oder störenden, — diese elementare ästhetische Funktion, ganz und gar nicht soviel wie diese Erzeugnisse „begreifen";

dies ist vielmehr eine zugleich ästhetische und logische Funktion, eine innere Analyse von Bildern, die selbstverständlich in sich schön sind, aber in denen auch ein sie beseelender Geist lebt, der ihre Bedeutung kompliziert und intellektualisiert.

Für mich ist also das Begreifen von Musik noch etwas Anderes als das, was die beiden genannten Kritiker darunter verstehen: es bedeutet, diesen Geist herausmerken; es heißt, den Klängen einen beliebigen Sinn geben, mag nun dieser Sinn in Versen oder Prosa, mit Gesten oder mit Zeichen, vermittels Linien, Farben, Massen ausdrückbar sein oder nicht, mag er dem Gedanken und der Absicht des Komponisten dieser Musik entsprechen oder nicht: es begreift derjenige, der, während er hört, denkt — irgend etwas denkt, wofern er nur in jenem Augenblicke sich bewußt ist, daß das, was er denkt, der Inhalt selbst von dem sei, was er hört.

8. Man wird mir einwenden können, daß, wenn dieses Denken von dem des Musikers abweichen kann, dadurch allein jeder expressive Wert von Ideen in der Musik aufgehoben wird. Ich entgegne, daß dieser Wert ebenso (oder fast ebenso) fließend, zweifelhaft und unsicher für jede andere Kunst ist: ich habe in den Sälen der Ausstellungen der schönen Künste gehört und dann in den Berichten der Kritiker gelesen die disparatesten, phantastischesten und unvereinbarsten Auslegungen eines Gemäldes, das alle gleichermaßen bewunderten, oder einer Statue, über die die Besucher sich von früh bis abends herum stritten; und eines jeden großen Schriftstellers Auffassung über schöne Dinge wird auf so viele Arten verstanden, wie viel offizielle, offiziöse, freie, dissidentische und anarchistische Ausleger er hat — der eine macht ihn zum Klassiker, der andere zum Romantiker, der dritte zum Klerikalen und der vierte zum Laien, der fünfte zum Jakobiner, der sechste zum Autoritätsgläubigen, der siebente zum Sonderling, der achte zum Einfaltspinsel, der neunte zum Zyniker und der zehnte zum Puritaner.

Habe ich doch einmal von einem Menschen, einem auf seine Ar fanatischen Bewunderer Victor Hugos, gelesen, der mit dem Meister über einen gewissen verborgenen Sinn, den er in einer von dessen Schriften gefunden hatte, disputierte und der, als der Autor erklärte, nie an diesen Sinn gedacht zu haben, schließlich aus dem Häuschen kam und den Autor fast einen Schwachkopf nannte, der sich zuletzt selber nicht verstehe! Und von seinem

Standpunkte aus hatte dieser gute Mann gar nicht einmal so sehr Unrecht: ja, wenn die so verstandene Stelle Victor Hugos in Wirklichkeit schöner erschien, hatte der anmassende Bewunderer ohne weiteres sogar Recht, und der Autor hatte eben, wie Columbus, Amerika entdeckt, während er sich einbildete, nach Indien gekommen zu sein.

Weiß denn übrigens, bemerkte Joubert, jemals jemand das genau, was er sagen wollte, außer nachdem er es gesagt hat? Und auch dann, hat man eigentlich eine Vorstellung, bemißt man mit Genauigkeit die Tragweite des Gesagten? Die Sprache ist ein lebendiger Organismus, der immer weiter geht, sich nährt, erneuert, ändert, je nach dem sehr verschiedenen intellektuellen Klima, durch das er kommt, sich anpassend, und der manchmal, wenn er zum Gehirn, das ihn erzeugt hat, zurückkehrt, auch seine Heimat so umgewandelt findet, daß sie einander mit traurigem Staunen völlig fremd sich darbieten: man erzählt von Klopstock, daß er auf eine, ein paar Jahre nach der Veröffentlichung des „Messias" an ihn gerichtete Frage wegen einer dunklen Stelle seiner Dichtung geantwortet habe, daß damals, als die Stelle aus seiner Seele kam, zwei ihre genaue Bedeutung gewußt hätten, Gott und er selbst, daß sie aber jetzt nur noch der liebe Gott allein wisse.

Was Wunder also, daß dasselbe auch bei einem Stück reiner Musik vorkommen kann, und daß z. B. Berlioz, als er mit Worten Beethovens neunte Symphonie erklärte, oder Taine, als er eine Sonate in *„Graindorge"* sprachlich auseinandersetzte, nichts weiter getan haben, als sie durch ihre eigenen Gedanken erläutern, anstatt die Gedanken des Komponisten zu enthüllen; daß sie sie, mit einem Wort, nicht sowohl übersetzt als in gewisser Weise neu geschaffen haben? Rechtfertigt das aber die Behauptung von Lionel Dauriac, daß die musikalischen Kritiker mit solchen Erläuterungen nur rein persönliche, subjektive und mithin unwissenschaftliche Phantasieleistungen bieten, und daß sie, auch wenn sie wie Taine, einen prächtigen Stil, eine staunenswerte Befähigung zu introspektiver Analyse besitzen, schließlich nicht viel weiter kommen als zu einer Beschreibung persönlichen, sowohl individuellen als zufälligen Erlebens von einem Stück Musik — aber nicht zu einer Enthüllung des wahren objektiven Gehaltes eben dieser Musik selbst?

9. Ich sage: nein! Und ich verneine es, weil meines Erachtens „begreifen“ stets zum großen Teil „schaffen“ — also aktiv, nicht etwas rein Passives ist; weil derjenige, der begreift, nicht ein Behälter ist, der angefüllt wird, sondern ein Organismus, der assimiliert und metamorphosiert; weil, wie Roncoroni sagt, das Verstehen fast eine Art von Inspiration ist, die in ihren Wirkungen sich um so mehr von ihren Ursachen unterscheidet, je verschiedener die Zeiten, die Orte, die Rassen, die Temperamente des ersten Autors und des letzten Interpreten sind. Und daher rührt denn auch die Wichtigkeit der Bildung, der wissenschaftlichen Vorbereitung zum Hören intellektueller Musik, infolge deren die Abstände sich verkürzen, die Abgründe sich ausfüllen, die Jahrhunderte vergegenwärtigt werden, die Rassen sich kreuzen und die Temperamente sich gleichsam auf Grund einer Suggestion vertauschen oder zumindest gegen einander ausgleichen.

Ohne dieses versteht man sich entweder gar nicht, oder man mißversteht sich auf die wunderlichste Weise, wie wenn man unseren gewöhnlichen Studien fernliegende Materien in toten oder fremden Sprachen liest, die uns nur von fern oder oberflächlich bekannt sind. Denn die Musik ist keineswegs, wie allzu oft oberflächlicher Weise gesagt wird, eine universale Sprache, sondern höchstens ein Inbegriff vieler Sprechweisen, die einander näher verwandt erscheinen, weil sie weniger entwickelt sind als die sehr große Zahl der sehr verschiedenen Wortsprachen. So bedeutet ein Begreifen der deutschen Musik z. B. für einen Italiener fast dasselbe, was ein Begreifen der deutschen Sprache: ein tiefes Dunkel, wenn man sie nicht studiert hat; eine vage Dämmerung, wenn man sie aus Schulbüchern erlernt hat; ein Lampenlicht, wenn man sie von Kindesbeinen an aus dem Munde der Erziehungsfräulein einigermaßen gehört hat; Mittagssonne aber nur, wenn man sie sich in ständiger Übung auf ihrem eigenen Boden, auf den gewundenen Gassen Nürnbergs oder den stolzen Lindenstraßen an den Ufern der Spree, zu eigen gemacht hat. Sehr Recht haben Marsop und Mauke, wenn sie mit Bezug hierauf lebhaft predigen, daß die aufrichtigen und gebildeten Liebhaber in den lateinischen Ländern diese große positive Wahrheit einmal einräumen sollten, die von allen, weder von beschränkten Kirchturminteressen noch von kosmopolitischen Verbohrtheiten befangenen Musikern

als solche längst anerkannt ist: daß nämlich die sieben typischsten Dramen Richard Wagners, „Rheingold“, „Walküre“, „Siegfried“, „Götterdämmerung“, „Meistersinger“, „Tristan und Isolde“ und „Parsifal“, weil sie gefühlt und erlebt sind von einer spezifisch deutschen Seele und weil sie ihren Gehalt aus germanischen Mythen und Heldensagen geschöpft haben, national-deutsches Besitztum sind und daß sie darum sowohl zur Darstellung wie als Gegenstand eines gemeinsamen künstlerischen Genießens sich in erster Linie nur für Personen derselben, nämlich teutonischen Rasse eignen.

10. Doch, wenden wir uns wieder zur musikalischen Logik, auf die ich bereits mehrfach, aber nur flüchtig hingewiesen habe! Sie ist, um mit Dauriac und Combarieu, die hierüber wenigstens einig sind, zu sprechen, etwas ganz Anderes als die substanzielle, theoretische Logik der Dinge in sich und kann völlig oder nahezu versagen in vielen Fällen, die an dieser Logik reich oder mit ihr zumindest zureichend ausgestattet sind: denn hier handelt es sich um die Bestimmung nicht sowohl der äußeren, positiven Beziehungen der Dinge untereinander, als vielmehr der inneren, mathematischen Beziehungen unserer Gehörseindrücke, von Beziehungen, die ausschließlich auf den Struktur- und Funktionsbedingungen unserer Sinneszentren beruhen. Es ist diese innere musikalische Logik, die es uns erlaubt, wenn wir zuhören, die folgenden Noten im voraus zu fühlen, das künftige Motiv vorweg zu skizzieren, das Vergnügen zu erleben, unsere Annahmen dann verwirklicht zu hören, wenn die Musik leicht und der Stil des Komponisten uns vertraut ist; es ist diese musikalische Logik, die uns hingegen das erste Anhören einer neuen Oper, namentlich wenn ihr Stil neu, schwierig und ungewöhnlich, wie ihre Entfaltung wechselvoll und kompliziert ist, sehr anstrengend und nicht immer gleich deutlich macht.

Die musikalische Phrase entspricht, nach Dauriac, nicht sowohl der sprachlichen Phrase als vielmehr dem Worte: wie dieses ist sie gebildet aus einzelnen Tönen, die jeder für sich bedeutungslos sind und erst durch die Gruppierung so etwas wie einen kollektiven logischen Wert erwerben; oder noch besser, ergänze ich, einen höheren ästhetischen Wert, den man logisch nennen kann nicht im Sinne von *λόγος*, Erörterung, Sprache, sondern in der

gewöhnlichen Bedeutung von etwas Bindendem, Entsprechendem, Konsequentem zu irgend einer neuen oder alten Voraussetzung, zu etwas bereits zuvor vom Musiker Festgesetztem oder bereits seit langem vom Hörer Erworbenem*); einen intellektuellen ästhetischen Wert, der von der Lust kommt, die die einfachen Beziehungen der Silben und Noten, die Leichtigkeit des Überganges von den vorausgehenden zu den folgenden und die Anmut der sich hieraus ergebenden kleinen Architektur in uns erzeugen, gerade wie die gleichermaßen logische und rationale Gesamtheit der Säulen einer Halle, der Obelisken eines Tempels, der Fenster eines Palastes. Nimmt man ein Element fort, versetzt es oder verändert es, so erlebt man hier wie in der Musik, der Poesie, der Mimik und der Choreographie einen unangenehmen Eindruck, ein bisweilen hartnäckig verharrendes Unbehagen über Inkongruenz, Unabgeschlossenheit, Unvollkommenheit, das die unzweideutige Existenz einer Logik des Sinnes beweist (des inneren Sinnes, des zerebralen, aber doch immerhin des Sinnes), die nicht minder streng und universal ist als die eigentliche des wahren Intellekts, wie sehr sie auch (und hier sind wir endlich bei einer entscheidenden und fundamentalen Bemerkung) von jener abgesondert und unterschieden ist.

Hier ist der Ort, eine weitere Beobachtung Dauriacs über die Beziehungen des Intellekts und des Gedächtnisses zu erwähnen: daß nämlich dieses fast eine Wirkung von jenem ist, da man sich, wenigstens in der Regel, in der Musik nur das merkt, was man versteht; von dem, was nur den Sinn berührt, kann wohl irgend etwas konfus, unvollkommen haften bleiben, nicht indes die relativen Höhen der Töne, nicht die Feinheiten und Abstufungen,

---

*) In dem gelehrten Buche von Casimir Colomb „*La musique*“ finde ich eine für unseren Gegenstand sehr instruktive Anekdote. Im Hause Mozarts ließ einer seiner Freunde eines Abends, während man sich unterhielt, zerstreut seine Finger über die Tasten gleiten und entlockte ihnen einen Akkord, den er dann unvollendet ließ; als er allein gelassen war und sich zu Bett begeben hatte, konnte der Autor des „Don Juan“, ohne zu wissen warum, keinen Schlaf finden; doch bald stand ihm das Warum klar im Bewußtsein: er stand auf, vollendete den Akkord und legte sich dann wieder zu Bett, konnte nun auch befriedigt und ruhig schlafen. — O, wie gerecht, wie schön, wie notwendigerweise wahr scheint mir jenes quälende Bedürfnis des Künstlers!

nicht die Intensitätsschattierungen, nicht die charakteristischen Akzente der mannigfachen Klangfarben.

Und das beweist mit immer größerer Klarheit, daß eine musikalische Komposition in Wahrheit ein Organismus ist, der Vivisektionen, Amputationen oder Einkerbungen nicht verträgt, ohne vernichtet oder doch verunstaltet zu werden; und dasselbe beweist auch die Tatsache, daß man ein Motiv nur behält und nur vergißt in vollständigen Phrasen und Takten, wobei man stets vorzugsweise die Teile am besten bewahrt, in denen sich das Gesetz, das Leben, der Geist des Motives verdichtet.

11. Von all dem sollte sich die ernste und aufgeklärte Kritik wohl überzeugen, und anstatt mit eleganten, rhetorischen oder literarischen Stilübungen sollte sie lieber mit den Mitteln der Musik selbst, mit der technischen Analyse ihrer Elemente, mit der Aufzeigung der leitenden Idee der instrumentalen Darlegung versuchen, die minder augenfälligen Schönheiten der Musik zu deuten und alsbald gemeinverständlich zu machen. Dauriac ist durchaus beizupflichten, wenn er bemerkt, daß man vielfach zum guten Verständnis eines etwas wirren Motivs gelangt, wenn man nur von Anfang an auf die Begleitung sehr acht gibt, die häufig wie ein lebendiger, beseelter und, was noch mehr gilt, homogener Kommentar der beherrschenden Zeichnung, wie ein fast einfacherer, mehr rhythmischer und klarerer Hintergrund erscheint, auf dem ihre freieren und komplizierteren Linien sich abheben müssen in phantastischen, aber unterscheidbaren Verschlingungen. Ein ander Mal, bemerkt er weiter, wird ein z. B. für Pianoforte geschriebenes Stück für die meisten Leute besser begreiflich, wenn es für Violine umgearbeitet ist (trotzdem das nicht selten eine wahre Profanation bedeutet), nur deshalb, weil der Klang dieses Instruments mehr der menschlichen Stimme ähnelt, deren eigentümliche Logik uns eben um einiges vertrauter anmutet. Und endlich ist es nicht selten, daß eine Oper oder auch eine ganze neue Kunstrichtung, wie das bei Wagner zutraf und noch zutrifft, sich langsam den Profanen und den gewissermaßen aus Instinkt das Neue fürchtenden Musikern aufzwingt, indem sie sie allmählich, geduldig vorbereitet, indem sie sich ihnen unablässig anpreist in vereinfachten Ausführungen, schematischen Reproduktionen, provisorischen Entkleidungen, Auszügen, fast möchte ich sagen, kleinen Dosen von

Lösungen und, da wir einmal bei pharmazeutischen Metaphern sind, progressiven Injektionen; ja, solches Vorbereiten geschieht auch vermittels Parodien, wenn diese nur, ungeachtet der etwaigen feindseligen Absicht ihres Urhebers, von einem wirklichen Kenner stammen, der nicht wider Treu und Glauben handelt, und diese dienen in gewisser Weise dann als populäre „Skizzen", die minder gebildete Köpfe in den Geist des Neuerers eindringen lassen, die den minder Intelligenten den Schlüssel zu seinem verwickelten und dunklen Werke geben: ganz ebenso wie die Karikaturen der im Vordergrunde des politischen Lebens stehenden Männer deren charakteristische Züge weit besser volkstümlich machen, als die vollkommensten Photographien dies zu tun vermöchten, und wie die Parodien auf ihre bedeutendsten lyrischen Schöpfungen besser als kritische Studien die allgemeine Aufmerksamkeit auf die stilistische Physiognomie der berühmtesten Dichter hinlenken.

Etwas Anderes ist also musikalische Kritik als Kritik der Musik. Diese kann man machen, und macht man sogar zu viel auf Grundlage der uns durch die gesungene Musik gewohnt gewordenen Voraussetzung, daß das musikalische Denken und das sprachliche Denken dasselbe in verschiedener Ausdrucksweise sind. Jene, die musikalische Kritik, enthält sich dieses, zumindest nicht ganz einwandfreien Prinzips, läßt jede vergleichende Untersuchung beiseite, studiert die Musik in sich und durch sich und bestrebt sich, sie als solche denen begreiflich zu machen, die es mit ihren eigenen geistigen Kräften allein nicht fertig bringen, in der Musik verborgene Philosophie einzudringen.

12. Andererseits muß man auch die intime Verwandtschaft der Musik mit der Rede hervorheben, um auch dem sein Recht zukommen zu lassen, was in den, in so weitem Umfange von den musikalischen Kritikern angewandten Formeln Wahres steckt, sowie die besondere Art, in der manche Menschen ein Motiv begreifen, und die Stellung, die ihretwegen und auch wegen der übrigen Hörer die großen Meister der Kunst einnehmen, zu rechtfertigen. Einige spezielle Intervalle (bemerkt, wenn ich nicht irre, gestützt auf Helmholtz, Roncoroni) haben in der Tat in der Musik wie im Sprechen gleiche und bestimmte Bedeutungen: die aufsteigende große Terz und Secunde — eine Frage; die absteigende,

sowie die Quinte — eine Behauptung; die aufsteigende große und kleine Quinte — Bitte und Sehnsucht; die Sexte — Liebe und Demut; die Septime — Schmerz und Angst. [44,2])

In dem berühmten Ritornell, des alten Liedes von Malbrough, der in den Krieg geht, dem Vorbilde von unendlich vielen anderen sind die beiden letzten Noten des Verses *„Mironton, tonton, mirontaine“*, wie Griveau richtig sagt, unschlüssig in einem Sinne, der sicherlich nicht in den Worten steckt; während die letzte Note, die die Strophe mit dem nicht minder an sprachlicher Bedeutung leeren Verse *„Mironton, tonton, mirontà“* schließt, sehr wohl schlüssig ist und fast einem Abschiednehmen gleichkommt.

Tatsache ist, daß uns aus diesen Gründen die Musik sehr häufig den Eindruck einer richtigen Unterhaltung macht, wie das jemand mit Bezug auf die wunderbaren Quartette Haydns bemerkte, in denen ihm die erste Violine mit autoritärer Beredsamkeit eine These zu behandeln schien, der die zweite Violine sekundierte, während das Violoncell sie herausstrich und in gewichtige und konzise Sentenzen verdichtete, wogegen die Viola sie kommentierte und mit munterem und geschwätzigem weibischen Geplapper auszierte.

Und es handelt sich sicherlich nicht um vereinzelte Fälle. Maurice Griveau ist es wiederum, der in einer Untersuchung über den Sinn und den Ausdruck in der absoluten Tonkunst sogar diesen intellektuellen Charakter als die Regel annimmt beim klassischen Terzett und Quartett, bei denen ein grundlegendes Motiv auf einem der Instrumente als Thema angesetzt und dann von den beiden oder drei anderen Instrumenten, je nach dem Charakter und sozusagen den Meinungen eines jeden, diskutiert und entwickelt wird; derart, daß man, wie bei einer Unterhaltung in Worten, die Durchführung mit Unterbrechungen und Abschweifungen, mit nachdenklichen Pausen und lebhaften oder zögernden Wiederaufnahmen, mit Ausrufen und Aufbegehren, Einschränkungen und Betonungen, Billigungen und mürrischen Mißbilligungen, Hinweisen und Verschleierungen, Ironie und Begeisterung, Hohn und Bewunderung, Zustimmung und Vorbehalt, Ermahnung und Verwunderung bestimmen kann, wie sie sich vom Anfang bis zum Ende in tausend Phasen, Wechselfällen, Episoden bald munter und flink,

bald überlegt und vorsichtig, feierlich und prunkvoll, gutmütig und demütig entfaltet, — ganz entsprechend dem Charakter, der Bildung, der Erziehung, dem Alter, dem Geschlecht der Unterredner: oberflächlich, schlüpfrig, naiv, unbedacht, drängend, boshaft, albern, gründlich, schroff, höflich, heiter, vertraulich oder diplomatisch, sich verfeinernd und vervielfältigend auf alle denkbare Weise und alle Hilfsmittel der Interpunktion, Satzordnung, Rhetorik und Dialektik sich zu nutze machend.

13. Sir Robert Browning zeichnet in seiner satirischen kleinen Dichtung *„Master Hugues of Saxe-Gotha"* die Wechselfälle der angeregten musikalischen Debatte einer Fuge zu fünf Stimmen folgendermaßen: „Zu Anfang legt eine ihre eigene Phrase dar, die, wenn ich nicht irre, nichts besagt, was besonderen Tadel oder Lob verdient; aber die Antwort bleibt nicht aus, wenngleich sie streng genommen gar nicht notwendig war; und beide Stimmen verfolgen nun den Weg zusammen. Aber da stellt sich, ohne gerufen zu sein, eine dritte zwischen sie, und nun kommt unversehens die vierte hinzu, und neugierig steckt die fünfte ihre Nase zwischen. Und hier beginnt ein Geschreie, fast ein konfuses Gekläffe, in dem der Disput sich immer mehr erhitzt. Die erste Stimme erörtert klar; die zweite hat Unterscheidungen zu machen; die dritte will ihren eigenen Gedanken einer jeden erklären, gleich als ob das wirklich dringend nötig wäre; die vierte protestiert; die fünfte ergeht sich außerhalb des Themas . . . . . Endlich kommt man zum eigentlichen Gegenstand: aber die erste Stimme wiederholt sich nur, mit einer gewissen Variante freilich, mit einer gewissen Aufklärung und Erläuterung; und die anderen werden bald ungeduldig, zanken sich und schreien, bald mäßigen sie sich, sprechen halblaut, suchen sich zu verständigen; aber die fünfte bleibt eigensinnig und untraktabel . . . . Und alsdann wird die erste schneidend, stechend; die zweite erwidert erregt, heiß, heftig; die dritte hält ihren Standpunkt aufrecht, tobend; die vierte jedoch beherrscht gellend, furienhaft alle; und die fünfte . . . o Danaiden! o Fässer ohne Boden!"

Sehr häufig sind ferner Symphonie oder Sonate wahre Reden, Ansprachen, Skizzen von lebendiger musikalischer Beredsamkeit; das Andante der Symphonie in C-dur von Beethoven ist ein überwältigendes Beispiel hierfür. Man kann genau in

vielen solcher Kompositionen die kalte und behutsame Einleitung, alsdann die abgewogene und umsichtige Darlegung der aus allen Gesichtspunkten betrachteten und analysierten Tatsachen, ferner die nachsichtige oder ungehaltene Erläuterung und schließlich den Schluß unterscheiden, der bald von Erregung durchzittert ist, bald von Geist sprüht, bald strenge Synthesen und Folgerungen bietet, in jedem Falle aber Zeugnis ablegt von einem gewichtigen Bemühen reiner Vernunft, geschärfter Intelligenz.

14. Haben wir nun den Logos in der Musik erkannt, so betrachten wir jetzt umgekehrt die Musik im Logos, d. h. das tonale Element im gesprochenen Wort. Ein solches Element gibt es in der Tat stets, und es übt eine wesentliche Aufgabe, da ihm die ganze Betonung, die ganze Färbung, die gesamte Schattierung, das ganze Leben, die ganze Seele der Rede zu verdanken ist, die ohne dieses chromatische Substrat nur wie eine nackte und graue lineare Zeichnung erscheinen würde, die zwar bedeutungsvoll sein kann, aber doch nur einseitig bedeutungsvoll ist, nur die abstrakteste und dürftigste Seite, nur dasjenige, was man denkt und äußern will, zum Ausdruck bringt.

Nun wohl, jenes weniger literarische und mehr musikalische Element ist gerade der älteste Teil, die gemeinsame Ursprungsquelle der beiden Schwesterkünste, diejenige, die ihren Sitz in der Kehle hat, die einzige, die sowohl die Sprache als den Gesang der Tiere, die Sprache und den Gesang der Neugeborenen, die Sprache und den Gesang der niedrigsten und primitiven Völker konstituiert: interjektiver und spontaner Stoff, farbloses und universales Grundgewebe, auf das erst später die elegante Zeichnung des wahren Wortes aufgestickt wird, auf dem sich der wundersame vielgestaltige Reichtum und die Schönheit der artikulierten menschlichen Sprache entfaltet vermöge der akzessorischen Hilfeleistung der Zunge und der Lippen; Reichtum und Schönheit indes, die nicht mehr allen Völkern, sondern jedem Volke im einzelnen zukommt, die nicht mehr ewig, sondern beweglich und wandelbar, nicht mehr instinktiv und intuitiv, sondern konventionell und künstlich, wechselnd von Ort zu Ort, Zeit zu Zeit und sogar von Gesellschaftsklasse zu Gesellschaftsklasse ist.

Diesem uranfänglichen Element, diesem rhythmischen und chromatischen Substrat verdanken wir die wunderbare Erscheinung,

daß wir — auch abgesehen von jeder Vermittelung — wenigstens in großen und zusammenfassenden Zügen das Wesen einer Unterhaltung in uns unbekannter Sprache erfassen können, die geschäftliche Erörterung oder den philosophischen Disput, das kleinliche und gehaltlose Geschwätz oder das giftige und zerstörende Geflüster, das feine Flirten oder das blöde Behandeln heikler Dinge; daß wir auch mit annähernder Richtigkeit die Intelligenz und die moralische und literarische Bildung der Sprechenden erraten, ohne daß wir sie sehen, auch ohne daß sie gerade Zornesworte, Schmerzakzente, lautes und heiseres Geschrei ausstoßen, in die Hände klatschen oder mit den Fäusten auf den Tisch und den Füßen auf den Boden aufhauen oder sich zu Heiterkeitsausbrüchen und sarkastischem Gelächter versteigen.

Dem selben Elemente verdankt man sogar das leichte Gelingen eines weiteren, merkwürdigeren Experiments, das demjenigen, der es nur leichthin ansieht, ziemlich dumm erscheinen mag, das aber für unser Anliegen entscheidend sein dürfte: des Pfeifens nämlich; jenes einfachen Pfeifens (das jedwede suggestive Sprachanalogie ausschließt), wie ich mich besinne, es als Junge zum Spiel geübt zu haben, lediglich des rhythmischen und tonalen Substrats eines sehr einfachen Vorwurfs, einer Einladung, eines Befehls, einer Frage, Bitte, eines Tadels, Kompliments. Derlei pfiff ich vor meinem Kameraden, der mir mit verbundenen Augen zuhörte und der mir dann sofort den Sinn in gewöhnlichen Worten zu sagen wußte, wie ich meinerseits ebenso sein Pfeifen übersetzen konnte; hierbei irrten wir uns nur höchst selten. Die Bezeichnung „übersetzen" ist übrigens hier nicht ganz am Platze; denn es handelt sich eher um ein Wiederauffrischen und Ergänzen von artikulierten Silben, um das Umkleiden einer gegebenen phonischen Gestaltung, die bleibt, was sie ist, und zu der sich nur eben jene Worte und nicht andere gesellen.

Die Tatsache ähnelt der, daß häufig auch die Kinder ein nur leichthin auf der Fensterscheibe getrommeltes und mithin auf den einfachen Rhythmus reduziertes Lied wiedererkennen und daß sie ohne Zögern die Töne angeben können, die zu dem betreffenden Rhythmus gehören. Der Rhythmus selbst übrigens, d. h. die Reihe der zeitlichen Beziehungen zwischen den Noten der Musik, hat sein Äquivalent in der Prosodie, in der „Quantität", in der Länge

oder relativen Dauer der Silben bei der Rede und in besonders deutlicher Weise beim Verse, der gleichfalls in gewisser Weise pfeifend vorgetragen werden kann. Sowohl Rhythmus wie „Quantität" ermangeln nicht eines Einflusses auf die innerste Bedeutung der melodischen Phrase oder der sprachlichen Wendung. Sie haben ihn bis zu dem Grade, daß häufig durch ihre Veränderung nicht die Ästhetik verletzt wird (denn man kann verschiedene und deshalb doch nicht minder schöne Wirkungen als die ursprünglichen erzielen), wohl aber der Sinn, der ein ganz anderer geworden zu sein scheint und die Absicht des Komponisten nicht mehr wiedergibt. Um dies zu erkennen, braucht man sich nur die Oden des Horaz „dem Sinne nach" übertragen in die plumpen und gekünstelten metastasianischen Metren, oder die aus den schweren und nachdenklichen Motiven klassischer Opern gebildeten Tanzlieder anzuhören und sodann, ohne Acht auf derlei Profanationen, über die intellektuellen Metamorphosen nachzudenken, die fast aus sich allein der Rhythmus, wenn er sich in den mannigfachen Tempi einer Sonate wandelt (ein sehr hübsches Beispiel ist die Sonate in e-moll von Beethoven), in die logische Bedeutung, in den intellektuellen Charakter eines einzigen und beharrenden Leitmotivs oder Fundamentalbegriffs einführt.

15. Und haben nicht das Tempo, die Bewegung, dieselbe Wirkung von Erregung oder Besänftigung, strengem, gebundenem und deduktivem Schließen oder abgerissenen, dogmatischen und fast intuitiven Behauptungen — in der Musik ebensowohl wie in der Sprache?

Und der Ton? Ist es nicht der Ton, der sehr häufig den Sinn einer und derselben Phrase herrisch oder demütig, anmaßend oder entgegenkommend, klar oder dunkel, entscheidend oder vorbehaltreich macht und der den gewissenhaft Sprechenden von dem seichten und skrupellosen Schwätzer scheidet, sowohl in der einen wie in der anderen der beiden Künste?

Und hört man nicht in der Klangfarbe der menschlichen Stimme, sowie der Instrumente das ganze verschiedene Denken, die gesamte charakteristische geistige Haltung, die ganze absonderliche Weise des Verstehens und Vernünftelns von Mann und Frau, Kind und Erwachsenem, geborenem und geübtem Denker und dem höheren Geistesleben fremdem wie zu ihm wenig ge-

schicktem Wesen? Und muß man etwa nicht der Klangfarbe mehr als jedem anderen Element, unter Voraussetzung der Gleichheit des auszudrückenden Inhalts, den gewinnenden Zauber der Intellekte, die unwiderstehliche beherrschende Kraft über die Seelen zuschreiben, vermöge deren manche Redner, auch ohne daß sie besondere und ausgezeichnete Dinge sagen, und ohne irgend welches rhetorische Kunststück oder sentimentale Mittelchen die Widerstrebendsten sogleich zu überzeugen vermögen, diejenigen, die dann, wenn sie die Rede gedruckt nachlesen, in den stummen Worten nichts mehr von dem finden, was sie eigentlich in Bann geschlagen hat?

Und kann sich nicht die harmonische Musik all die mannigfaltigen Klangfarben zu eigen machen oder zumindest sie zum Teil wiedergeben bezw. sich ihrer bedienen, um dieselben Wirkungen zu erzielen — mag sie nun Worte begleiten oder nicht, mit Worten singen, das Rezitativ betonen, dem Melolog einen freien Hintergrund schaffen, ein nur angedeutetes sprachliches Programm in großen Zügen entwickeln oder alles aus sich allein leisten?

16. Aber gewiß, die Musik kann das alles. Und der große Irrtum des großen Wagner besteht gerade darin, daß er ihr — zumindest in der Theorie — nur die allzu niedrige Aufgabe zugewiesen hat, den Ausdruck des Wortes, ja sogar des dramatisierten, bereits durch Geste und Handlung lebendig und wirksam gemachten, von allen Künsteleien, Lockmitteln und Täuschungen der Schaubühne bereits umgebenen, unterstützten und gehobenen Wortes zu begleiten und zu verstärken.[39])

Roncoroni erscheint sogar ein solcher Irrtum schwerer, als er in Wirklichkeit sein mag, wenn er unbedingt bestreitet, daß die Musik zu einem wahren und gesunden dramatischen Ausdruck dienen könne, und behauptet, daß sie ihn vielmehr hemme, aufhalte und verdunkle: das sei so wahr, daß diejenigen unter den zeitgenössischen großen Sängern, die auch intelligente und gewissenhafte Schauspieler sind, die Phrasen, die mehr Gedanken enthalten und mehr Willen und positive Aktivität darstellen, nicht singen, sondern sprechen, richtig sprechen; das Publikum fühle dann, daß sie Recht haben, und spende sogleich überzeugten Beifall oder lasse sich in langes bewunderndes Kommentieren ein.

Nun sagte ich, daß Roncoroni ein wenig übertreibe. Ich

stimme mit ihm, was den Sänger betrifft, überein; aber ich meine, daß auch im Drama die Musik, wenn man sie im Orchester läßt, vom Worte absondert, für sich allein reden läßt, entweder während der Handlung leise oder in den Intervallen beiträgt, die Gehirntätigkeit des Auditoriums zu steigern, dessen warme und regsame Aufmerksamkeit zu erwecken, ihm in anderer Form die höchsten und tiefsten Dinge zu wiederholen oder vorherzusagen, die es gehört und gesehen hat oder alsbald wird sehen und hören müssen, und vor allem ihm jene geistigen Residuen, jene *arrières-pensées* mitzuteilen, die das rasche und erregte Wort nicht auszudrücken vermag oder die an sich selbst unaussprechbar sind und die wir, auch wenn wir besonnen und ruhig sprechen, gewöhnlich vage mit einem Lächeln und sonstigem Spiel der Physiognomie enthüllen, mit dem Blick, mit der Gebärde und noch mehr mit unartikulierten, in keinem wörtlichen Protokoll registrierbaren Stimmen, die aber doch bisweilen die ganze Philosophie, die ganze Wesenheit, den ganzen Nektar oder das ganze Gift, dessen was wir denken, enthalten.[40])

War es etwa nicht dies, was die Harfe Davids sagte, die seine Psalmen begleitete, und war es nicht dies, was auch die griechische Lyra sagte, wenn sie die dichterische Deklamation, das epische Rezitativ der Rhapsoden akzentuierte?

Und ist dies nicht auch bei Wagner, bei seinen Vorläufern und seinen Nachfolgern die Hauptaufgabe des Leitmotivs? Gerade das Leitmotiv ist es, was in manchen Kompositionen die schöpferische Idee, den beherrschenden Gedanken, die begriffliche Synthese der ganzen Arbeit darstellt, in der es bald leise murmelt, bald die absolute Herrschaft fordert, bald — ich möchte sagen: unterirdisch — zittert und gärt, bald luftig und unfaßbar schwebt, bald sich nur in der flüchtigen Andeutung eines Instruments offenbart, bald sich über das ganze Orchester verbreitet und entfaltet, indem es die vielfältigen und abschweifenden Gedanken, die dort die Holz-, hier die Bogen- und hier die Messing-Instrumente je nach ihrem besonderen Charakter besonders ausgedrückt hatten, wieder zusammenfaßt. Es ist gerade das Leitmotiv, das so auch die verschwiegene, auch die verschlossene immanente Idee zur Darstellung bringt, die verzehrende Leidenschaft, die in der Seele wühlt und die, was wir auch immer sonst tun oder sagen oder

denken mögen, als unsere charakteristische Note verbleibt: also den geistigen Angelpunkt des Ich, den unveränderlichen Kern des Bewußtseins. Und es ist wiederum gerade das Leitmotiv, das der Musik in Wahrheit die Bahn bricht, wirklich eine Sprache zu sein, in der einem jeden Gedanken, einer jeden Erinnerung, einer jeden Anschauung, die sowohl im Handeln wie im Erwägen der Persönlichkeiten sich wieder einstellt, ein spezielles Thema von wenigen Noten zukommt, das auch uns sofort sagt, worum es sich handelt: um ein abwesendes Wesen, um ein vergangenes oder geahntes Geschehnis, um einen begehrten oder gefürchteten Gegenstand — kurz um etwas, das, unsichtbar den Augen, doch geistig bei uns lebendig und wirkend ist.

17. Es ist nichtsdestoweniger eine Tatsache, daß all das auch sehr gut, ja nach meinem Geschmack sogar noch besser, in der reinen Instrumental-Musik Geltung hat, wo der führende und die sekundären Gedanken, das Thema und seine Entwickelungsweisen, das Axiom und seine Anhängsel musikalisch sind in Gehalt und Form, sowohl wenn sie aus der menschlichen Sprache unter Außerachtlassung ihrer Artikulation ausgezogen sind, als wenn sie die noch deutlicher expressiven Gesänge und Schreie der übrigen Lebewesen stilisieren, als wenn sie in gewisser Weise übersetzt sind aus der endlosen Epopöe, mit der die tönende Natur ihre Geschichte und ihre Allmacht verherrlicht, als wenn sie endlich von der inneren, in akustischen Formeln (an Stelle literarischer Symbole) gedachten und gefühlten Welt diktiert sind.

Wagner hingegen ließ nicht von der Überzeugung, daß die reine Musik ohne Worte nur ein „Monstrum der Abstraktion“ sei, eine sinnlose und unbegründete Aufregung, und er versagte sich nicht, die Ausführung von Beethovens Hauptwerken ohne voraufgegangene sprachliche Darlegung ihres Inhalts sowohl vor den Ausführenden wie vor dem Publikum als etwas nicht minder Lächerliches zu bezeichnen wie das Vorlesen eines Stückes in Prosa oder Poesie einer weder dem Lesenden noch dem Hörenden vertrauten oder bekannten Sprache. Er bedachte nicht, daß, wenn wirklich die Musik eine fremde Sprache für uns wäre, es überflüssig sein würde, sie uns als Zusatz zu klaren sprachlichen Ausführungen hören zu lassen, und daß, wenn wirklich, wie er glaubt und wie es in der Tat der Fall ist, die Musik etwas Eigenes zu dem

strengen und farblosen Schema der Worte hinzufügt, dieses Eigene doch auch für sich allein muß bestehen und Geltung finden können. Und es gilt und besteht in Wirklichkeit; es bildet wahrlich eine Sprache für sich, die sicherlich nicht alle Menschen verstehen — die einen nicht, weil sie psychisch taub für ihre Worte sind, die anderen nicht, weil sie in das Vorurteil verrannt sind, daß diese sich müssen in die üblichen Buchstaben übertragen lassen — die aber für alle wohl gebildeten Ohren und Hirne erfaßbar wird, wofern sie sich von dem ganz einfachen und klaren Grundsatz leiten lassen, daß es nicht nur in den Mitteln, mit denen sich diese Sprache äußert, sondern auch in der Natur, im Wesen dessen liegt, was sie sagt, daß sie sich wieder unterscheidet vom Russischen und Italienischen, vom Deutschen und Arabischen, vom Portugiesischen und Griechischen. Versteht und anerkennt man das, dessen Wahrheit wir im Vorauf-gehenden dargetan haben und noch weiterhin zu erweisen haben werden, so ist das Problem der Beziehungen der Musik zur Sprache vorzüglich geklärt, und seine Lösung ergibt sich leicht und zwingend bis in alle seine vielfachen und verwickelten Konsequenzen.

18. Ich lasse indes die Sprache, wie übrigens auch jedwede andere Kunst, gelten; ja, ich erachte sie nützlich, um die Geister zum intelligenten Anhören der reinen Musik vorzubereiten, mag sie nun technische Unterweisungen, solche über die Natur, die Mittel und die Ziele der Tonkunst erteilen oder nur den Blick auf sie einstellen, von der Wirklichkeit abziehen, von dem gewöhnlichen Leben und der gewohnten Denkweise ablösen, ihnen geduldig die verbreiteten Vorurteile und die falschen Voraussetzungen nehmen, um sie so allmählich, gebannt und selbstvergessen, in das ungewohnte und phantastische, abstrakte Land hinüberzuführen, wo jedes Ding aufhört, Materie und Wort zu sein, um Stimme und Ahnung zu werden.

Die einfachste und brauchbarste Weise, hierzu oder zu etwas Ähnlichem zu gelangen, ist die von den gebildetsten und kampffreudigsten Musikern befolgte. Diese gewinnen sich ihr Publikum mit manchmal scharfen und heftigen Polemiken, indem sie es mit Suggestionen erfüllen, hypnotisieren, in Bann tun und Schritt für Schritt damit an Boden erobern, Theorien Theorien entgegensetzend, die lautesten Gegner einen nach dem andern zurück-

drängend und beseitigend, die übrigen Gegner überzeugend oder doch wenigstens zum Schweigen bringend sowie ihnen allen, wie dies zuerst Berlioz und sodann Wagner getan hat, die über alle Zweifel, alle Dunkelheiten und alle Seltsamkeiten triumphierende Überzeugung beibringend, es mit Titanen und Märtyrern zu tun zu haben.

Ein anderes Mal wieder, ohne Polemik, ist es ein äußerlich neues Geschehnis, ein glücklicher Zufall, der auf einen Zug ein unverstandenes Werk erklärt. Dies war bei „Fausts Verdammung" der Fall, die erst sehr spät Erfolg hatte, nämlich nach Gounods musikalisch doch so ganz anders geartetem „Faust", der die Triumphstraße des Erfolges mählich erschloß, während andere nicht minder geniale Opern von Berlioz noch im Halbdunkel verblieben; wie ihrerseits „Fausts Verdammung" sicherlich zu dem unmittelbaren, wachsenden und andauernden Erfolge wiederum des „Mephistopheles" von Boito, der als dritter unter diesen Hauptwerken erschien, ihr Teil beigetragen hat. In allen drei Fällen warf der Gegenstand, den ein Goethe sehr viel populärer gemacht hat als die drei feierlichen Komponisten zusammen, Garben intellektuellen Lichtes auf jene Musik; und die Musik eines jeden der Komponisten war wieder fast zum Kommentar und zur Anregung der Musik der beiden anderen geworden, und es tritt auch nunmehr vielleicht die Musik eines jeden der Komponisten abwechselnd spontan ins Bewußtsein des Lesers der dramatischen Dichtung, vermittelt ihm neue und tiefere Bedeutungen von ihr und macht so aus der Dichtung ein nicht mehr bloß literarisches Werk, da es dann eben unserem Geiste nicht mehr gelingt, sie von den Tönen abzulösen, mit denen sie Assoziationen für immer eingegangen ist.

19. Aber all das hat nichts Wunderbares. Ebenso steht es mit der Tatsache, daß z. B. die „phantastische Symphonie" desselben Berlioz sich nur Anerkennung verschaffte vermöge ihres großen, explikativen Programms, mit dem der Komponist sie begleitete und das den Hörern fast als Ariadnefaden diente durch das so überaus komplizierte Klanglabyrinth, durch die bewegten Lichtfelder und die dunklen Grüfte, die großartigen Schaustellungen und die vielfarbigen Höhlen dieses Victor Hugo, dieses Delacroix der Musik. Sehr viel weniger klar ist hingegen der Grund der folgenden psychologischen Erscheinung: daß nämlich vielfach ein Lied ohne

Worte, wenn es auf dem Pianoforte mit Vollkommenheit gespielt wird, gar nicht verstanden wird und das Auditorium ganz gleichgültig läßt, und daß dasselbe Lied zum Beifall fortreißt, unmittelbar überzeugt, sobald ihm zwei beliebige, die ersten besten, die banalsten, die widerspruchvollsten Strophen — Strophen, die begrifflich ganz ungeeignet sind, eine solche Metamorphose zu erfüllen, angehängt werden. Es ist dies eine Erscheinung, die der von mir selbst im Kindesalter häufig erlebten analog ist: daß ein beliebiges und bereits wiederholt, ohne daß es mir einen besonderen Eindruck machte, zuvor gehörtes Motiv, dann auf einmal eine bestimmte Bedeutung gewann, sich zum ersten Male mir begreiflich machte, als ich es von neuem hörte, während ich in einem Zirkus den Reiterkunststücken oder den Übungen einer Seiltänzerin beiwohnte oder während ich in einem Polyorama die Höfe der Alhambra oder die Wasserfälle des Niagara anschaute. Selbstverständlich legte ich nicht im geringsten dem vom Leierkasten gespielten Liede Bedeutungen bei, die irgend in Beziehungen standen zu dem, was ich sah; es handelte sich also nicht, wie übrigens auch nicht in dem Falle des Liedes mit den nach Laune angehängten Worten, um irgend einen Kommentar, der hier die Musik erklärte, oder auch um ein irgend eine solche Bedeutung bergendes Begleitgeschehnis, dessen Sinn wir auf das Musikalische übertrügen: es war vielmehr ein völlig äußerlicher und heterogener Reiz, ein einfacher, unsere geistige Tätigkeit lediglich anregender Reiz, der, zwar an sich selbst ganz oder nahezu träge, impotent oder höchstens in anderer Richtung aktiv, doch unsere Nerven in solche Spannung versetzte, die Leistungskraft unseres Intellekts so verschärfte, daß wir fähig wurden, das zu verstehen, was uns sonst unerfaßbar geblieben war. Etwas Ähnliches geschieht bei katalytischen Prozessen oder bei chemischen Reaktionen, bei denen ein Körper, der doch nicht daran teilnimmt, unentbehrlich ist für den Schmelzprozeß, zu dem man kommen will.

20. Und gehört nicht andererseits in die Sphäre der intellektuellen Musik auch die sowohl von Melodien wie von Harmonien bisweilen erzeugte Anregung zu nicht musikalischem Denken, zum Weiterspinnen neuer eigener Gedankenreihen? Aus seiner von mir bereits erwähnten Untersuchung hat Lombroso unter anderen bemerkenswerten Ergebnissen auch dies erhalten, daß fast die Hälfte der befragten Männer von den Tönen nahezu immer eine

geistige Anregung, eine Belebung der logischen Betätigung erfährt, während sie Frauen sehr viel seltener erfahren und hingegen viel häufiger von den Tönen gerührt werden.

Die Musik kann — sagt Fechner, dessen Bekundung hier sehr schätzbar ist —, unabhängig von unserem Wollen und unserer Initiative, die ganze menschliche Intellektualität in Bewegung bringen und kann mithin einen tiefen und unabsehbaren Einfluß auf das ganze Leben ausüben. Ja, es ist hier der Ort, auch Dauriacs zu gedenken, der mit Recht darüber klagt, daß man zu oft in Sachen der Musik fast ganz passiv verbleibe und ihre Wirkungen dumpf-regungslos hinnehme, ohne sich irgend zu schämen, daß man die Ursachen nicht begreife, ohne die Verpflichtung zu fühlen, die eigenen Urteile oder besser die eigenen dunklen Bewußtseinsinhalte jeweils durch die Vernunft zu erhellen. So ist es namentlich bei den Frauen, die die Musik gleichsam zu viel fühlen, sie zu sehr mit allen Organen und romantisch fühlen, denen die Musik auch krankhafte Erregungen zu bereiten pflegt, ja, die unter ihr wie unter einer geistigen Last leiden, durch sie an Sehnsucht ohne Ziel, an ungegründeten Klagen erkranken, während eine positive ästhetische Erziehung sie zu nicht minder intensiver, aber sachgemäßerer Bewunderung befähigen, zu einem nicht minder innigen, aber wohltätigeren und normaleren Genuß führen würde.

Mir erregt die Musik in eigentümlicher Weise das Gedächtnis, das bei mir launisch und absonderlich, ziemlich fest, aber selten dienstbereit, Unterbrechungen und Verdunkelungen häufig ärgerlichster Art unterworfen ist. Die Musik läßt mich dann oft ganz plötzlich das Versteck einer schon längst endgültig verloren gegebenen Reminiszenz auffinden: unter anderem ließ mich vor einigen Jahren an einem schönen Tage ein mäßig gutes und nur mangelhaft auf der Mandoline von einem Hausnachbarn gespieltes neapolitanisches Liedchen in wenigen Minuten den ganzen Gedankengang und teilweise sogar die einzelnen Worte eines Manuskripts rekonstruieren, das ich seit Jahren verloren hatte und dessen Ideengehalt ich wiederholt vergeblich wieder zusammenzustellen versucht hatte; und ich hatte alsdann ein sehr klares Bewußtsein, daß ich meine Erinnerung jenem tremulierenden, übrigens meinem Ohre sehr wenig sympathischen Gespiele verdankte, das nicht die geringste Beziehung,

nicht einmal eine zufällige, zu dem vergessenen und verlorenen Manuskript hatte.[41])

Vittorio Alfieri, der ein sehr ausgeprägter akustischer Typus war, erzählt in seinem „Leben", er sei immer ein leidenschaftlicher Liebhaber der Musik gewesen, trotzdem er nie planmäßig ihre Theorie studiert habe, und er habe sich oft zum Dichten inspiriert, indem er nahe am Ohr die Zimbel oder die Guitarre gespielt oder namentlich Alt- oder Sopranstimmen habe singen lassen; er habe so fast alle seine Tragödien entweder während oder sogleich nach Musikhören konzipiert.

Mariano Patrizî berichtet, daß er eines Nachts einen befreundeten Philosophen beim Verlassen des Theaters, woselbst er mit ihm in größter Aufmerksamkeit den „Tannhäuser" angehört hatte, brüsk gefragt habe, was er dabei erlebt hätte, und daß er zur Antwort bekommen habe, er wäre in die tiefsten Tiefen seiner bevorzugtesten Erwägungen versenkt gewesen.

Fechner erzählt verschiedene ähnliche Fälle. Große erwähnt im Anschluß an Gurney, wie im Reformationszeitalter die einfachen herben Gesänge des rebellischen Mönches zur freien Prüfung und Erörterung der Dogmen, zur rationalen Erwägung dabei, wo früher nur blinder Glaube und sentimentale Vertrauensseligkeit war, eine nicht geringere Zahl von Personen überredet hätten als seine flammende und vernichtende kritische Beredsamkeit.

21. Schließlich: als eines Tages der beste und sympathischste der sozialistischen Deputierten, mein alter Schulgefährte und treuer Freund, am Piano die bekannte Musik des vesuvianischen Liedes *„Funiculì-funiculà"* spielen hörte, wandte er sich unversehens zu mir und sagte mir begeistert, daß diese Musik sicherlich viel früher als die Worte komponiert worden sei, oder daß Denza, wenn er sie nach den Worten komponiert habe, an alles Andere eher gedacht haben müsse, als an die Worte: es wären darin Ideen von der menschlichen Befreiung und Brüderlichkeit, und es hätte für einen Dichter nur eines schwungvollen Moments bedurft, um diese Ideen herauszuziehen, in Worte umzuwandeln und so den echten, begeisternden Hymnus der Proletarier zu schaffen, der überaus viel schöner wäre als der nunmehr offiziell gewordene. Und das stimmt', wahrlich: die letzten Takte im besonderen sind von einer grandiosen Lyrik, von einer stolzen

Bewegung, voll Schwung, Glauben, Kraft, der Ausdruck eines zuversichtlichen Bewußtseins, eines unerschütterlichen Willens.

Nun wohl: hätte derjenige, der die geniale Bemerkung sich zu nutze gemacht und den Hymnus konform dem Geiste der Musik geschrieben hätte, ihn also wirklich und genau in Poesie „übersetzt"? Genau, nein! Das liegt auf der Hand; denn wenn dem so wäre, wie ließe sich dann einräumen, daß eben jene Musik den guten Geschmack derer nicht beleidigte, die sie hören in Verknüpfung mit den abgeschmackten Worten, von denen sie den Titel hat? Aber wenn wir unter „übersetzen" einfach verstehen das Ausdrücken in Versen von dem, was uns eine Musik sagt, d. h. das Interpretieren auf unsere Art, das Bestreben, sie Anderen in eben derselben Weise verständlich zu machen, dann kann sicherlich nicht geleugnet werden, daß die Musik in Verse oder in Prosa, in Figuren und in Formen, in Gesten und Architekturen übersetzbar ist, und zwar nicht bloß, wie wir gesehen haben, insofern sie zu unserem Gemüte spricht, sondern auch insofern sie Bezug hat auf alles das, was durch Vernunft erwogen wird.

22. Natürlich wird auch das wieder von denen geleugnet, die mit Dauriac das musikalische Denken als einen zusammenhängenden Komplex von Tönen, als Inbegriff von nur dem Ohre durch die Art ihrer Aufeinanderfolge oder ihres Nebeneinanders angenehmen Noten definieren; und gleichfalls, natürlich, wird sehr viel mehr als das von denen behauptet, die ganz im Gegenteil dem reinen Denken, dem abstrakten, auf keine Weise in Formeln gebrachten Denken eine unabhängige, psychische und metaphysische Existenz zuschreiben, damit aber einräumen, daß alle Künste ebensoviele in Form und Mitteln verschiedene, aber sämtlich von einem einzigen, inneren Worte beseelte Weisen der Offenbarung dieses Denkens sind. Wenn dem so wäre, wendet Dauriac mit Recht ein, würden alle Künste gleichwertig sein, und eine jede müßte sich in jedwede andere mit derselben Leichtigkeit und Treue übersetzen lassen, mit der der Schüler zu Hause in aller Ruhe die eiligen Bemerkungen, die er in der Klasse mit Bleistift sich gemacht hat, mit Tinte umschreibt.

Nun ist ganz sicher, daß dies nicht der Fall ist. Aber das ist zufolge Combarieu, dessen Meinung ich hier völlig teile,

eben darum nicht der Fall, weil, wie wir bereits gesehen haben, die Musik heutzutage völlig andere Ideen ausdrückt als die, welche die gesprochene Sprache äußert, als die, welche die Zeichnung, die Mimik usw. bezeichnen: mit der fortschrittlichen Entwickelung, setze ich hinzu, hat sich das menschliche Denken enorm differenziert und verzweigt, und die psychische Arbeit, die sich in den mannigfachen Zentren der Hirnrinde lokalisiert hat, hat durch ihre Spezialisierung Anlaß gegeben zu einer Teilung der Ausdrucksmittel, die, in den primitiven prähistorischen und kindlichen Verhältnissen einheitlich waren und auch nach außen die chaotische Konfusion, das Nebelhafte eines rudimentären Intellekts darstellten; es wäre eine große Fülle und Mannigfaltigkeit von Ausdrucksweisen für einen inhaltlich einförmigen und ungeschiedenen Gedanken wahrlich in Widerspruch zu dem kosmischen Grundgesetz vom kleinsten Mittel und zu dem anderen, den Stützpunkt der Entwickelungstheorie bildenden Gesetze, demzufolge der Fortschritt erfolgt vom Einfachen zum Vielfältigen, vom Einförmigen zum Mannigfaltigen, vom Ungeschiedenen zum Geschiedenen, von der Häufung der Funktionen zur Teilung physischer, physiologischer und psychischer Arbeit.

Von einer Kunst in die andere übertragen, bedeutet also für uns nur dies: mit den Mitteln der einen analoge (analoge, sage ich, nicht identische) Gedanken zu denen, die die andere mit ihren eigenen Mitteln in unserem Geiste hat erstehen lassen, darstellen oder, mit anderen Worten, mit einer Kunst die letzten Metamorphosen kennzeichnen, zu denen die von einer anderen Kunst erregten Ideen in unserem Geiste gelangt sind. In diesem Sinne und in diesen Grenzen ist die Musik vollkommen in Poesie oder in poetische Prosa übertragbar, und sind diese wieder in Musik übertragbar. Und wenn es einfach grotesk ist, wie gewisse fanatische Erklärer Beethovens fertig gebracht haben, seine Sonaten und seine instrumentalen, aus unumschriebenen seelischen Regungen, aus allgemeinen seelischen Dispositionen, aus vagen Visionen der Ekstase entstandenen Symphonien in algebraische Formeln oder in sprachliche Vorgänge übertragen zu wollen, so ist doch das völlig berechtigt, was Maurice Griveau getan hat, indem er eine jener wunderbaren Kompositionen Schritt für Schritt frei interpretierte und aus ihr wahre Kleinodien von anschauungreicher und gedankengesättigter Prosa herausholte.

Natürlich kann man dasselbe auch von der entgegengesetzten Tatsache sagen, der Übertragbarkeit poetischer Ideen in musikalische Ideen, die übrigens selbstverständlich etwas ganz Anderes ist als das In-Musik-Setzen („Vertonen") von Strophen. Es gibt denkende Musiker, die (wie der große Berlioz) bei jeder intensiven Lektüre fühlen, daß sie in ihrem Inneren spontan melodische oder orchestrale Formen erzeugt, welche in Noten oder in Rhythmen dieselben tiefen und genialen Dinge wieder sagen, die der Dichter in Worten ausspricht; und diejenigen, die wirklich Musiker von Beruf sind, fühlen durchaus nicht das Bedürfnis, wenn nicht gerade aus Rücksicht auf das große Publikum, sich neben der an sich selbst sehr beredten Musik die nutzlose Verdoppelung in Form des Verses, der sie inspiriert hat, zu merken.

23. Fassen wir also zusammen und verdichten wir! Wir haben in diesem dritten Teile gesehen und sicher gestellt, daß die Musik ihre eigentümlichen Gedanken besitzt; sowie, daß diese eine nur unsichere Berührung und nur entfernte Verwandtschaft mit den Gedanken haben, die gewöhnlich unseren Geist erfüllen, und daß mithin, obwohl die Musik manchmal und mit annähernder Genauigkeit die einfachsten elementaren und alten Denkphänomene gewöhnlicher Art ausdrücken kann, dies sicherlich nicht ihre normale Aufgabe ist, sie also nicht von dieser Funktion ihre besondere Kompetenz herschreiben darf. Der Ausdruck der Gedanken steht vielmehr der Sprachkunst zu; denn bei dem gegenwärtigen Grade unserer Zivilisation geschieht es gerade und fast ausschließlich vermöge der Worte, daß wir denken und daß alle unsere Erwägungen nicht bloße innere Selbstgespräche sind, wie das ja von deutschen Gelehrten verschiedentlich nachgewiesen worden ist. Sicherlich bewahren wir in unserem Hirn auch ein großes Museum graphischer wie plastischer Bilder, und sicherlich singt und klingt uns häufig in der Seele ein versteckter Sänger, ein geheimnisvoller Phonograph; aber dann betrachten, dann lauschen wir, und dann denken wir nicht und erwägen wir nicht. Wenn das geschieht, so ist es ein anderes Ich, ist es das intellektuelle Ich, das sich seinerseits regt und das, in Worten sprechend, sich zum ästhetischen Ich gesellt, das sich früher allein, unbewußt wie ein Kind, an der reinen, hörbaren oder sichtbaren Schönheit erlabte, erhob, beseligte. Wir müssen also noch weiter suchen, welches das spezifische Objekt der Musik ist.

Vierter Teil.

Die Musik und das Ideal.

1. Wenn man den Versuch machte, alle Urteile, die in den verschiedenen Zeiten und Ländern über die Eigenschaften der Musik abgegeben worden sind von Männern und Frauen, Berufsleuten, Dilettanten und Profanen, von Denkern, Gelehrten und Künstlern, von Leuten mit wenig oder viel Bildung, mit schlauem oder naivem, gutem oder schlechtem, asketischem oder ungläubigem Sinn — all diese Urteile in vier Kategorien zu gruppieren, so dürfte sich, wie ich schon früher angedeutet habe, die geringste Zahl in der Gruppe derer finden, die aus der Musik ein reines, wenngleich kompliziertes und erlesenes Spiel des Gehörssinnes machen; sehr viele ständen zugunsten der Annahme, daß sie vor allem die besondere Sprache des Gefühls sei; ein kleineres Häuflein würde sich zugunsten der intellektuellen Musik aussprechen, mag man diese nun im Sinne einer noch unvollkommenen Sprechweise verstehen, die sich vor all den unendlich verschiedenen Idiomen der Welt durchzusetzen vermag, oder mag man sie als Ausdruck einer besonderen, von den sprachlichen völlig unterschiedenen Art von Begriffen anerkennen; hingegen nähme der, wenn nicht größte, so gewiß beste Teil der Urteilenden, der gebildetste und unter jedem Gesichtspunkte höchststehende, kurz der zu allen Zeiten als aristokratisch anerkannte Teil entschieden Partei für eine Musik, die zu der erhabenen Aufgabe berufen wäre, eine Stimme des Ideals zu sein.

Erhabene und höchste, jedoch nicht einzige Aufgabe. Die Wahrheit ist nach meiner Ansicht, wie sie aus den bisherigen Ausführungen sich ergibt, daß die Musik Empfindungen und Anschauungen, Gefühle und Affekte, Begriffe und Gedanken, Träume und Strebungen ausdrücken kann, daß sie die Ohren belustigen,

die Herzen pochen lassen, die Geister befangen machen, die Gemüter in Verzückung bringen kann, daß sie aber nur für diese letzte und höchste unter den menschlichen Regungen eine entschiedene, unbestreitbare Überlegenheit über jede andere Kunst besitzt, kurz, daß der Ausdruck dieser ihre spezifische Mission ist.

2. Besser als die Musik vermögen ja zweifellos die Skulptur und die Malerei die faßbare und sichtbare Welt, die Welt in ihren mehr plastischen und chromatischen, mehr sinnlichen und materiellen Seiten darzustellen. Ein Blinder, dem auch noch der Tastsinn mangelte, vermöchte sich mit dem bloßen Gehör keine, nicht einmal eine annähernd verläßliche Idee von der Wirklichkeit zu bilden und würde tatsächlich nicht in derselben Welt leben, in der wir leben, sondern in einer gewissermaßen unkörperlichen, metaphysischen, idealen Welt. Hingegen genießt ein Tauber, wie unglücklich auch er sich fühlen möge, doch das physische Bild der Welt, wie sie ist, fast vollkommen und sein Sinnenleben ist im Vergleich mit dem gewöhnlichen nur wenig geschmälert.[42])

Dem Tauben wird durch sein Schicksal auch das emotive ästhetische Leben nicht allzusehr geschmälert, wie von jenen großen Künstlern der Sprache, der Linie, der Form, der Farbe bewiesen wird, die, wie ich schon oben gesagt habe, trotzdem sie keinerlei Schaden an ihrem Ohr oder ihrem Hörzentrum haben, doch wie taub gegen Musik sind, die sie nicht genießen und gar nicht begreifen; ihnen wie sehr vielen anderen, minder bekannten und genialen Leuten genügt das sichtbare und motorische emotive Schöne, das in der Mimik und in der Dramatik seinen gewöhnlichsten, natürlichsten, unmittelbarsten und mächtigsten Ausdruck hat: sicherlich vermag weder das Wort noch der Ton mit größerer Bestimmtheit und Beredsamkeit das auszusprechen, was uns von Haß oder Liebe, von Freude oder Qual, von Hohn oder Bewunderung ein Lächeln, ein Blick, eine Gesichtsverzerrung, ein Schauder, eine Geste, ein Gruß, eine Verneigung, ein Zucken, ein Aufbegehren, ein Zittern, eine unvermutete Unbeweglichkeit sagt, die oft in einen Punkt und einen Atemzug ein ganzes Poem maßloser Leidenschaft verdichten.

Das Denken, das gewöhnliche Denken hat, wie nicht weiter bewiesen zu werden braucht, zum normalen und vorwaltenden Mitteilungsmittel die gesprochene und geschriebene Wortsprache, die

nunmehr seit langer Zeit in dieser Hinsicht die höchste Vollkommenheit erreicht hat und fast eine Einheit mit dem Intellekt geworden ist, derart, daß der Kulturmensch auch bei und für sich selbst nur noch denkt, berechnet, erörtert vermittels Worten, Formeln und sprachlichen Schemata.

Aber gerade sie findet jenseits jener Grenzen, die die logischen Funktionen umschreiben und jenseits welcher sich der Geist in das Unaussprechbare verliert, die Musik bereit — und mit ihr, für verschiedenen Zweck, die Architektur —, um das zu künden, was sie selbst auf keine Weise sagen kann: das Ultrarot und das Ultraviolett der Vernunft, die Röntgenstrahlen der Intelligenz, die höchsten und die transzendentesten Dinge, die geschaut oder geahnt werden, die man aber nicht erklären und nicht beweisen kann.

Und das versteht sich: zu dem unbestimmten Charakter, den sie mit der Architektur gemein hat, gesellt die Musik ihre eigentümliche, unausgedehnte, unberührbare, unwägbare und unsichtbare, damit aber scheinbar immaterielle und wirklich ideale, natürliche Anlage und wird so (besser als jede andere Kunst) fähig zum direkten Ausdruck dessen, was zumeist der unmittelbaren Kontrolle der gröberen Sinne entgeht. Einen wahrhaft genialen Blick hierfür hatte Richard Wagner, der dem Auge das Orchester, aus dem die Klänge erstehen, entzog und ihm, mehr als dem Gesange, die geistigste Aufgabe anvertraute, nämlich: drücke das aus, was ich nicht sage, denn nur du allein kannst es sagen, und mein Schweigen wird alsdann beredt sein! Befremdlich hingegen ist, daß er nicht ebenso klar die Absurdität begriffen hat, die darin liegt, wenn man materiell — und nicht nur nicht vergrößert, sondern infolge des Abstandes noch verkleinert — in Tenore, in Bässe, in Baritons und sogar in Choristen, kurz in Erscheinungen von menschlich gewöhnlichen Proportionen verkörpert, die Giganten der Sage, die Götter Walhalls und sogar Wotan, der Götter Obersten, auf die Bühne bringt; er hat so die grausamste Parodie auf sich selbst gemacht, die groteskeste Karikatur zu seiner Musik gegeben, die doch für sich allein jene Gestalten in ihrer ganzen phantastischen Ungeheuerlichkeit aufs erhabenste darstellen würde.

3. Die Idealität offenbart sich in der Tat auch in den Schau-

spielen der Natur nur oder wenigstens mit viel größerer, allgemeiner und bezwingender Deutlichkeit dann und dort, wo die Natur selbst dem Blicke minder bestimmt, minder umschränkt, minder stofflich erscheint: sei es, daß der feine Nebel die Umrisse und Farben aller Dinge verwischt und verflüchtigt; sei es, daß Massen und Profile sich in lange Wellenlinien an fernen Horizonten verlieren; sei es, daß weite, nackte Ebenen dem Auge scharfe und ausgeprägte Punkte versagen, an denen es sich einen soliden Halt nehmen könnte; sei es, daß das rauhe Gebirge den einförmigen Himmel mit Gipfeln, Rücken, Spitzen, unwirtlichen Kämmen ohne Ende unterbricht; sei es, daß der Schnee mit seinem Weiß die ganze Landschaft wie mit einem monotonen Mantel ungewohnter Reinheit und toten Erstarrens bedeckt; sei es, daß das Meer sich weitet und für den Rundblick sich wie in einem magischen Zirkel zu schließen scheint, gleich einem sanften endlosen Spiegel oder einer phantastischen Folge schäumender Wogen; oder sei es endlich, daß der nächtliche Himmel von zahllosen Sternen schillert und blinkt und in einem Schauer mystischer Ahnungen sich die Unermeßlichkeit der Räume offenbart.

Dasselbe und mit noch mehr Recht läßt sich von der Idealität sagen, die sich uns nicht mehr von den sichtbaren Seiten der Dinge her, sondern von den hörbaren Stimmen in die Seele eindrängt; eine Idealität, die um so gewisser und überwältigender ist, je vager und minder bestimmt die Musik ist*): es sind die vielfältigen Flüstergeräusche des Waldes, Rascheln des Laubes, Summen der Insekten, Rauschen der Eidechsen unter den gefallenen Blättern; es sind, im Schatten, die Grillen, die Eulen, die Frösche, die die Zeit und das angstvolle Schweigen mit Nänien skandieren, welche auf die Ewigkeit weisen; es ist, wenn man zu Schiff auf der weiten Einöde schweift, „das Lied des Meeres, das mystische, feierlich hohe Lied", das Zerschellen der Wogen, die das Schiff trifft, welche liebkosend sich winden oder zornig gegen die Krümmung der Flanken brechen und schäumend hinter dem sich ihnen entwindenden Schiffe gurgeln;

*) Man höre Graf: „Über das einsame Wasser eilen zarte Stimmen, von Seufzern breitet sich in der Luft ein Gemurmel. Welche Sprache ist denn das? Wer redet im Schilf? Dunkle und traurige Seele, enthülle mir dein Geheimnis!"

es ist für den, der vom Lande her hört, die wechselnde Elegie der Strömungen, die eine nach der anderen unermüdlich und gleichermaßen daherkommen, um sich am Gestade zu strecken oder zwischen den Klippen Kapriolen zu machen; es sind für den, der nachts auf der Eisenbahn reist, beim gelben Lichte des Erdballs, im Angesichte der Reisegefährten, die bleich und regungslos wie Leichen schlafen, die langen Geräusche des Zuges, die sich überstürzenden Rhythmen jener wahnsinnigen Flucht durch die Finsternis, die Schreie, das Lärmen, das betäubende Kreischen, das der vokale Chor jenes furchtbaren Orchesters von Hämmern zu sein scheint; und es ist, in der Ruhe des häuslichen Herdes, in mancher Stunde des Dahindämmerns, das Knistern des Feuers am Herd, das Brodeln des Teekessels, das Rauschen der Großstadt-Straße draußen, das beharrende Ritornell des Pendels, das ohne Rast die beiden Schicksalsworte wiederholt, die Longfellow verstanden und ausgesprochen hat: *„Never, forever; forever, never!"*

4. So monoton, einfach, lang, suggestiv und magnetisch ist die ideale Musik der Natur; und so ist auch die der Kunst, wenigstens in den Anfängen und in ihren höchsten und kompliziertesten Formen, in dem maßgebenden Gerüste der Komposition. Ich bemerke den einfachsten und zugleich hervorragendsten und unübertroffenen Typus hiervon in dem Klange der Glocken: kein Orchester hat je den tiefen, seit zwanzig Jahren unzerstörbar in meiner Seele gehegten Eindruck wieder auf mich gemacht wie zwei einzige Noten in Moll, die ich lange tönen hörte am ersten Abend, den ich als neugebackener Student am ruhmreichen Atheneum zu Bologna verbrachte: die mittelalterliche Stadt prägte ihre dunklen Turm- und Kuppelprofile auf den Amethyst des herbstlichen Himmels, und über dem dumpfen, konfusen Lärmen der Straße schwebten jene beiden Noten hoch, heiter, fern, wie die Versicherung von etwas Unverlierbar-Unverderbbarem und Ewigem über allem Ephemeren und der armseligen Unrast der Menschen.

Und viele vor mir haben sie gefühlt und besser als ich übertragen in Farben und Formen, in Verse wie in Prosa, diese übermenschliche Poesie der tönenden Glocken: von Dante Alighieri, der sie in die kurze Bahn zweier unsterblicher Terzinen einfing, bis Lord Byron, der sie in die junge

pilgernde Seele Haralds einflößte, und Carducci, der sie besang in seiner sapphischen Ode auf die Kirche von Polenta; von Millet, der sie über seine feierliche Leinwand breitete, über den blassen Dämmerhimmel, über die zerknirschten Mienen und Haltungen der beiden Bauern, welche betend das ganze mystische Vibrieren der fernen Glocke erlauschen, bis zu Maignan, der in den *„Voix du Tocsin"* alle Phantasmen der Schmerzen, der Unfälle, der Schicksalsschläge gestaltete, welche aus dem Anschlage der zum Sturm geläuteten Glocke hervordringen, und bis zu Schwabe, der die Klangwellen darstellt, welche aus den düsteren Räumen des Glockenturmes hinausfluten in ätherischen, unfaßbaren Formen von Engeln, die sich singend in den Räumen des Alls ergehen.

Und Gabriele d'Annunzio, im *„Fuoco"*? Die Glocken von San Marco gaben das Zeichen der Begrüßung der Engel; und das machtvolle Getön verbreitete sich in langen Wellen über den Spiegel des Hafens, vibrierte in den Segeltüchern der Schiffchen und zog hinaus, fern nach der unendlichen Lagune. Von San Giorgio Maggiore, von San Giorgio dei Greci, von San Giorgio degli Schiavoni, von San Giovanni in Bragora, von San Moisè, von der Salute, vom Redentore und weiter über die ganze Domäne des Evangelisten, von den äußersten Türmen der Madonna dell' Orto, von San Giobbe, von Sant'Andrea antworteten die Stimmen der Glocken und verschmolzen zu einem einzigen großen Chore, spannten über die stumme Vereinigung von Stein und Gewässer eine einzige große Kuppel aus unsichtbarem Metall, deren Vibrationen konform zu gehen schienen mit dem Glitzern der ersten Sterne. Eine maßlos ideale Größe gaben die heiligen Stimmen der Stadt des Schweigens in der Reinheit des Abends. Ausgehend von den Spitzen der Tempel, von den hohen, den Seewinden offenen Kammern, sprachen sie den angstvoll harrenden Menschen von der Menge der Unsterblichen, die nun das Dunkel der untergegangenen Schiffe verbarg oder die geheimnisvoll in dem Schimmer der Votivlampen sich regten; sie brachten den von der Last des Tages ermatteten Geistern die Botschaft der übermenschlichen Wesen, die ein Wunder kündeten oder eine Welt versprachen, in der Gestalt, wie sie die Bilder an der Wand von versteckten Kapellen und in den Nischen der inneren Altäre zeigten. Und alle Erscheinungsweisen der tröstenden Schönheit, die das Gebet aufrief, erhoben

sich einmütig auf jenem gewaltigen Sturm von Klängen, besprachen sich in jenem ätherischen Chor, bestrahlten das Antlitz der wundervollen Nacht."

Das ist alles schön und gut. Doch darf man nicht vergessen, daß gerade jene Glocken der Republik, jene von Pier Capponi und jene von Palermo, jene von Mailand sowie alle Glocken Italiens in den Jahrhunderten nicht nur die Stimme Gottes, sondern auch die Stimme des Volkes waren; daß sie stets nicht nur den Ruhm der Heiligen und der Märtyrer der Kirche sangen, sondern auch den Ruhm der Heiligen und der Märtyrer des Vaterlandes; daß bei uns die Kirchenglocken aus derselben Legierung sind, aus der auch die Kanonen gemacht werden, und daß sie von heiligem Wasser und Weihrauch nicht mehr wissen denn von Blut und Pulver.

5. Viel strenger und bloß kirchlich und mystisch ist hingegen der Klang der Orgel. Die gigantischen Lungen dieses Pontifex der Instrumente, wie sie Berlioz nannte, machen sie wahrhaft berufen, zu der zu ihren Füßen knieenden Menge im Namen Gottes des Herrn zu reden. Ihre prophetische Stimme, ein Vielfaches wie ein Orchester scheint gewissermaßen die Stimmen aller Dinge und aller Menschen zusammenzufassen in die großartige Sprache des Organismus von Stein und Marmor, von dem sie ein Teil ist, und mit donnerartigem Tosen und Krachen und Knattern, von dem die Geschichten-kündenden Fenster der Apsis zittern, scheint sie die ungeheueren Abgründe, die ewigen Strafen, das verzweifelte Geheul der Welt der Verdammten noch einmal anzusagen. Scheint sie doch, wenn sie in majestätischen Wogen oder in getragener Stimme durch den Wald von Säulen bis in die äußersten Kapellen sich ergießt, jene alten Versprechen zu wiederholen, die langen Hoffnungen der in Strafe schmachtenden und ihrer endlichen Erlösung entgegenharrenden Seelen nachzusprechen! Und wenn sie zu den reinsten und heitersten Höhen aufsteigt und das Licht und den Raum sucht, sich in edlen Hymnen ruhiger Freude unter den von Heiligen und Engeln bevölkerten Kuppeln ergehend, so scheint sie die Geister in den Himmel zu führen, sie in die Verzückungen des Paradieses zu entführen, sie zu beseligen im göttlichen Schauen des Unendlichen.

6. So kommt es denn, daß die Kunst des Organisten, wie d'Ortigue sagte, ja noch allgemeiner: die des Komponisten und

Vortragenden von heiliger Musik, eine wahre Predigt werden kann: die wahre Predigt, die der Apostel und der Propheten, der katholischen, der hebräischen, der mohamedanischen, der brahmanischen oder der buddhistischen, hat in der Tat mit jener Art von höchster Musik gemeinsam den Typus des Rhythmus, den eigentümlichen Tonfall, ein gewisses Zitterndes und Erregtes, Gewichtiges und zugleich wieder Einfaches und Tiefes; sie ist Sprachliches und Musikalisches zusammen, Vortrag, Rezitativ, gregorianischer Gesang, liturgisches Psalmieren, das natürliche und spontane Bild eines oder, wie ich glaube, jedes unmittelbar klingenden oder vokalen Ausdrucks eines andächtigen Gebets, des gefühlten Mystizismus.

Nun weiß man, daß der intensive und direkte Ausdruck eines schon an sich sehr starken seelischen Geschehens — namentlich in den praedisponierten anderen Seelen — analoge oder identische Vorgänge vorzüglich anregt. Hierin liegt die Erklärung der wunderbaren Wirksamkeit einer solchen musikalischen Predigt, eine von der ganzen Geschichte, Chronik und Legende der Religionen und namentlich der christlichen Religion, die sie in größtem Maßstabe ausgenutzt hat, reichlich belegte Wirksamkeit. Die individuellen und kollektiven Bekehrungen von Heiden, von Bilderverehrern, Barbaren, Ungläubigen, Abtrünnigen, Ketzern, von Angehörigen anderer Kulte, die zu allen Zeiten und an allen Orten von der heiligen Musik vollbracht worden sind, von der Musik, die Carlyle „die Sprache der Engel“ und Moore „die wahrhaftige Interpretin der Religionen, welcher nichts Geschriebenes oder Gesprochenes gleichwertig ist“, nennt — sie zählen nach Hunderten. In dem ersten Kapitel seiner Ordensregel nennt Filipo Neri, der Freund des Palestrina und der Animuccia, unter den wirksamsten Mitteln, in die von vulgären Begierden und weltlichen Leidenschaften verhärteten Herzen einzudringen: *„musico concentu excitentur ad coelestia contemplanda“*. Es mangelt auch nicht an Bekenntnissen und vertraulichen Äußerungen wahrer und echter Forscher sowie skeptischer oder materialistischer Philosophen, die — wenn auch nur für einen Augenblick — durch das vereinigte Wirken der Töne, der gothischen oder byzantinischen oder romanischen Architektur, des (nur hier und da von den seltsamen und wechselvollen Polychromien der bemalten Fensterscheiben oder den fernen Flämmchen der blauen Lampen eben unterbrochenen) Schattens, der Weihrauchwolken sowie der

gesamten physischen und psychophysischen Umgebung überwältigt worden sind und die in jenen kurzen Minuten alle ihre festesten Syllogismen wanken, die absurdesten Dummheiten sich noch lebendig in der Seele regen, das Bewußtsein in den Bann kindlicher Phantasmen geraten und sinnlose Ungeheuerlichkeiten und wüste Schreckbilder in dieser glücklicherweise rasch wieder vergehenden Niederlage der Vernunft triumphieren gefühlt haben.

7. Auf der internationalen Ausstellung in Turin im Jahre 1903 war in der englischen Abteilung der Photographie unter den hundert, unter den tausend wahren und großartigen, wenn auch klein abgemessenen und einfachen Bildern eines von nicht großen Abmessungen mit dem Titel *„Sea murmurs“*: ein Kind, ganz gesammelt und nachdenklich, mit einem unbeschreiblichen Lächeln der Verzückung, lauschte auf die fernen Stimmen des Meeres in der Öffnung einer ans Ohr gehaltenen Muschel. Was dachte es? Was fühlte es? Gelangte zu der kleinen Seele in ihrer ganzen idealen Größe, in ihrer ganzen mysteriösen Göttlichkeit (*„car tout mystère est Dieu, tout mystère est sacré,“* wie Victor Hugo singt) das letzte in der perlmuttrigen Spirale gewissermaßen phonographierte Echo des weiten Reichs der Winde und der Fluten? Vielleicht, nein: aber sicherlich erlebte das verzückte Kind in dem Augenblicke, in dem es das unvermutete Knipsen des Kodak überraschte, die — allerdings noch embryonale und konfuse — Offenbarung der idealen Schönheit; und ihrerseits überlieferte uns die empfindliche Platte den im Ausdruck nicht nur des edlen Gesichts, sondern des ganzen kleinen Körpers der Engländerin übertragenen und fixierten, zwingenden Beweis von jener Gehörsoffenbarung, den sichtbaren und plastischen Anblick.

Natürlich würde indes dasselbe Kind vielleicht in einem anderen Augenblicke nichts Ähnliches erlebt haben; alle seine Altersgenossen wären hierzu sogar auch nicht für ein einziges Mal befähigt gewesen; und es gibt auch unter den Erwachsenen nicht viele, denen ein solcher Versuch etwas Besseres vermittelt als eben ein seltsames und bedeutungsloses Rauschen, oder mehr erregt als irgend eine vage, emotive oder intellektuelle Erinnerung. Aber all das beweist nichts weiter als die Giltigkeit des Gesetzes der Relativität, das wir bereits in betreff der musikalischen Eindrücke der niederen Grade nachgewiesen haben, und das nicht minder verifizierbar

für jede andere Art sinnlich-ästhetischer Wahrnehmungen ist, für die des Gesichts-, des Tast-, des Bewegungs- und des Geruchssinnes.*)

Und dies Gesetz der Relativität raubt nichts der wirklichen Idealität der Musik, der es zu danken ist, wenn alle antiken Mythologien übereinstimmend die Musen vergöttert, die Freuden des Gesanges und die Wunder der Töne, welche wilde Tiere zähmen und Steine bewegen und Stadtmauern aufbauen oder niederreissen können, als Geschenke der Götter betrachtet haben. Es ist wahrlich wohl genügend, daß auch nur in weiten Abständen, daß auch jedes Mal nur für einen Augenblick aus dem magischen Becher der Töne uns eine derart wirksame Offenbarung in die Seele fließt, um auf lange Zeit den gesamten Geist uns zu erhöhen und zu weiten, den Charakter zu läutern und den Willen zu stärken.

Es versteht sich gewiß, und ich sagte das bereits am Anfang dieses Kapitels, daß nicht alle Menschen diese Gipfel erreichen und auf ihnen, wenn sie sie erreicht haben, eine lange Weile verbleiben können oder hierher des öfteren zurückkehren dürfen. Aber wenige werden es unter den höheren Geistern sicherlich auch sein, denen die durchgeistigten Hymnen, die Psalmen, Motetten, Messen z. B. eines Palestrina nicht einen Moment der Halluzination und der Selbstvergessenheit, der mystischen Sehnsucht und der transzendenten Vision geben und nicht eine übermenschliche Bestrahlung bis in die tiefsten Winkel des Bewußtseins werfen. Nur sehr wenige werden es sein, die nicht seltsame Visionen und schreckliche Bedrückungen erleben unter dem orchestralen Lärmen des großen Berlioz, die nicht Schauer empfinden bei jenen Tremoli und jenen Pizzicati, die keine Gänsehaut überläuft bei jenem scharfen Reissen der Messinginstrumente, die nicht in kalten Schweiß geraten bei jenem mephistophelischen Lachen der Becken, denen jene traurigen Rufe der Trommeln und Hölzer nicht wie Vorboten scheinen von apokalyptischen Erscheinungen . . .

8. Und all das, wenigstens bis zu einem gewissen Punkte,

*) Sicherlich wird sich niemand darüber wundern, daß ich auch diese Wahrnehmungen unter die ästhetisch-psychologischen Tatsachen rechne. Man lese z. B. *„Profumo"* von Fogazzaro oder *„Hortus Larvarum"* von D'Annunzio, um sich ein Bild zu machen, wie viel Träume und wie viel Mysterien und Zauber aus einem kleinen Gefäße mit Essenzen sich entbinden. — Auch hierüber habe ich mich in meiner „Ästhetik" besser und ausführlicher ausgesprochen.

ist — wenngleich indirekt, d. h. wenn nicht immer an sich selbst, so in seinen Wirkungen — in andere Kunstformen übertragbar; und in einem guten Teil der voraufgehenden Abschnitte habe ich, auch ohne es noch zu wollen, von mehr als einer solchen Übertragung berichtet. Eine andere Übertragung, seiner würdig, hatte Morelli erdacht bei der Konzeption eines seiner Gemälde, das, wie Patrizî erzählt, der Tod ihn dann zu vollenden abhielt und das eine Gruppe alter Nonnen, die bei den Klängen eines Troubadours an die Fenstergitter ihres mittelalterlichen Klosters geeilt sind, hätte darstellen sollen; die verschiedenen Mienen hätten hier die verschiedenen Wirkungen der Töne auf eine jede ausgedrückt: das Bedauern und das Sehnen nach der vor kurzem verlassenen Welt in der Novize; den Weltschmerz, den wohlerwogenen Verzicht, die langen asketischen Erwägungen in der Gereiften; und in der Greisin etwa das ruhige, vielleicht auch lüsterne Warten auf das letzte Ereignis, auf das Ende der irdischen Verbannung, die höchste Berufung in das himmlische Vaterland und — zum Seelenbräutigam!

Derselbe Patrizî berichtet auch, daß es Gounod, als er — ich weiß nicht, welche Stelle aus Rossinis „Othello" anhörte, schien, als befinde er sich in einem Tempel und erwarte hier die Offenbarung von etwas Göttlichem. Er erwähnt, daß Fogazzaro in *„Miranda"* von dem Eindrucke spricht, den eine seiner Personen beim Spielen nordischer Musik erlebt habe; es war ihr nämlich, als trete sie in eine spitzbogige, ungeheure Kirche ein, höre hier ein ganzes knieendes Volk beten und dringe wie durch Zauber in dessen geheimste Gedanken ein; und ferner daß D'Annunzio im *„Trionfo della Morte"* von einer Griegschen Sonate spricht, die die Vorstellung erweckte von hohen Vorhängen aus Purpur, welche dunkel waren wie die Leidenschaft ohne Ausweg, rings um ein Bett, welches tief war wie ein Grabmal, und von einem Todesversprechen in schweigender Wollust.

Und hat nicht Wagner, zu dem man immer wieder sich wenden muß, mehr als einmal in seinen theoretischen, kritischen und polemischen Schriften jene für ihn charakteristischen Motive, mit denen er eine fast ätherische, geistige Sphäre um seine Persönlichkeiten legt, poetisch übersetzt? Hat er nicht in seiner Beschreibung der musikalischen Bedeutung seines Vorspiels zu „Lohengrin" fast ein Gemälde entworfen, das an das von Schwabe ge-

mahnt, wenn er da sagt: „Dem verzückten Blicke höchster, überirdischer Liebessehnsucht scheint im Beginne sich der klarste blaue Himmelsäther zu einer wundervollen, kaum wahrnehmbaren und doch das Gesicht zauberhaft einnehmenden Erscheinung zu verdichten; in unendlich zarten Linien zeichnet sich mit allmählich wachsender Bestimmtheit die wunderspendende Engelschar ab, die, in ihrer Mitte das heilige Gefäß geleitend, aus lichten Höhen unmerklich sich herabsenkt?“ In dieser letzten Analyse sind es nichts Anderes als poetische Versionen *a posteriori* von direkt und genial inspirierter Musik, von symphonischen, allein in Augenblicken außerordentlicher Idealität erschauten Dichtungen; von Konzeptionen, da man, wie er selbst bekennt, in die innersten Winkel der eigenen Seele eindringt und aus ihr sichtbare und tönende Formen und Bilder hervorbrechen sieht — die Texte des „Parsifal“, des „Tristan“, des „Fliegenden Holländer“: in ihnen sind die lyrischen Stellen hier und dort auf der Höhe der ihnen entsprechenden orchestralen, die jene soweit als möglich eigentlich übersetzen; der Rest, der dramatische Teil, erscheint in der Mehrzahl der Fälle offenbar fremdartig und eingepfropft oder zumindest später, gewissermaßen nach dem Erkalten, hinzugefügt, lediglich um dem theoretischen Vorurteil zu genügen — ein Verfahren, das gerade den wundesten Teil der großen Wagnerschen Musik-Dichtung zeitigt.

9. Weil, um das noch einmal und zum letzten Male auch in betreff der idealen Musik zu wiederholen, das, was ihr diesen Charakter gibt, etwas in ihrem eigensten Wesen Begründetes, nicht Konventionelles und von außen vermöge der Sprache Eingefügtes ist, gibt es z. B. gewisse Reihen von seltsamen und tiefen, sich verlierenden und in einander übergehenden, vollkommenen Akkorden, deren Geheimnis die religiösen Musiker besitzen und in denen, wie Chateaubriand sagte, man wahrhaftig „Harmonien der Unendlichkeit“ hinschweben fühlt. Und, um zu Wagner zurückzukehren, es liegt sehr wohl in dem ätherischen Klange der überaus feinen Akkorde in A-dur, in dem Pianissimo des Gral-Motivs, sowohl im Vorspiel zu „Lohengrin“ als auch im „Parsifal“, ohne daß es eines Kommentars in Worten bedürfte, um dies bemerklich zu machen, etwas Überirdisches, Unkörperliches, Himmlisches, das nur das verborgene, das nicht nur optisch, nein auch akustisch verschleierte Orchester in seinem ganzen wahren und tiefen Werte wiedergeben kann.

In diesen Fällen, und nur in diesen Fällen, gilt für die Meisten — und nicht bloß für die Anfänger oder für die Mystiker von Natur — all das, was von recht vielen, von zu vielen Leuten über die Idealität der Musik, über ihre magnetische und fesselnde Kraft, über die Ekstasen und Verzückungen, zu denen sie die Seelen erhebt, über die verblüffenden, wundersamen, unerzählbaren Dinge, die sie kündet, geschrieben worden ist.

„*Te lucis ante,* so demütig kam es aus ihrem Munde und in so süßen Tönen, daß es mir die Selbstbesinnung nahm," singt der göttliche Dichter; und an einer anderen Stelle: „Als ich in der Nähe des Ufers der Seligen war, hörte ich *‚Asperges me'* so süß, daß ich es nicht wieder vorzustellen, geschweige denn zu beschreiben vermag"; und noch an einer anderen Stelle, mit für uns noch mehr beweisenden Worten: „ . . . eine Melodie, die mich entzückte, ohne daß ich den Hymnus verstand" und „sie sangen so, wie keine Predigt je sprechen könnte". Die Musik ist in der Tat die einzige Kunst, die noch im „Paradies" eine Stätte hat als diejenige Kunst, die nach der Auffassung Dantes (wie nach der unsrigen) die immateriellste, ätherisch-unkörperlichste und mithin die geeignetste ist, die Qualen der Sinne zu sänftigen und die weltlichen Irrtümer ihres Reizes zu berauben, um durch alle Stadien der geistigen Reinigung hindurch die Seelen zu Gott zu führen.

Es ist die deutsche idealistische Schule, und mit ihr Carlyle, welche die Musik als die dem Geiste nächste bezeichnet, dem Geiste eigentümlicher denn selbst die Sprache, und als die geeignetste, um die die Welt beseelende Idee auszudrücken, die höchste Ruhe dessen zu spiegeln, der dazu gelangt, sie zu begreifen; um die Visionen des Unendlichen zu beschreiben und das Senkblei in die Abgründe des Unerschaffenen zu werfen.[43])

Und für Schopenhauer, der gewiß einer der Vertreter dieser Schule ist, die von unseren positiveren und experimentell belegten Ansichten am wenigsten entfernt stehen, jedenfalls einer der sympathischsten, verständlichsten und für Anschauung und Schönheit empfänglichsten von ihnen — für Schopenhauer ist die Musik immer das letzte Wort der höchsten Philosophie, der unmittelbare Ausdruck der kosmischen Metaphysik, die höchste Verklärung des Lebens, die Offenbarerin des Willens, und das heißt der wahren Natur des Weltalls. So empfiehlt er in der Tat den

Genuß der Musik als den allertiefsten, als ein Reinigungsbad für den Geist, das allen moralischen Schmutz, all das, was kleinlich oder boshaft ist, abwäscht, das den Menschen erhebt und ihn mit den edelsten Gedanken erfüllt, deren er überhaupt fähig ist, ihm das lichtvolle Bewußtsein von all dem gebend, was er wert ist und was er zu leisten vermag.[44])

10. Für Leopardi hingegen täte die Musik nichts weiter, als daß sie die höchsten Probleme des Seins stellt, ohne sie zu lösen, die Seelen vor die Geheimnisse der Welt führt, ohne sie zu enthüllen, und ihnen die Sehnsucht nach fernen Paradiesen erweckt, ohne ihnen den Weg zu ihnen zu weisen. „Unendliche Wünsche und erhabene Visionen schafft bei vagem Denken vermöge natürlicher Kraft der gelehrte Zusammenklang", sagt er in den Versen über das Bildnis einer schönen Frau, „von dem aus über das entzückende, geheimnisvolle Meer hin der menschliche Geist sich verliert, fast wie zu kühner Belustigung ein Schwimmer durch den Ozean; aber wenn ein mißtönender Akzent das Ohr trifft, wird in einem Augenblicke jenes ganze Paradies zu nichte." Und in der gleichfalls so häufig, aber fast stets unvollständig zitierten *„Aspasia"*: „Ähnliche Wirkung haben die Schönheit und die musikalischen Akkorde, die ein hohes Mysterium von ungekannten elysischen Gefilden manchmal zu offenbaren scheinen. Es hegt darum der geplagte Sterbliche die Tochter seines Geistes, die liebliche Idee, die einen großen Teil des Olymp in sich schließt" . . .; aber er überzeugt sich sehr bald und erzürnt sich über das kurze Delirium, wenngleich mit Unrecht, „denn wenn von Affekten das Leben leer ist und von edlen Irrungen, dann ist sternlose Winternacht."

Eine, wie man sieht, skeptisch-pessimistische Theorie, wie das übrigens bei der negativen Philosophie, nach der das ganze Werk Leopardis geraten ist, ganz natürlich erscheint.

Skeptisch, aber in anderem Sinne, ist auch die Theorie, mit der Große in seinen „Anfängen der Kunst" das Kapitel über Musik abschließt. Je höher sich die Tonkunst erhebt, so versichert er, um so mehr idealisiert sie und löst sie sich von allen Banden mit dem realen Leben; die Harmonie, die die Melodie an die Hand nimmt, und die Instrumentalmusik, die die vokale Musik verdrängt, schalten immer mehr jede äußere praktische, ethische, politische, religiöse Zweckrichtung aus; die

Musik ist mithin eine von allen anderen Künsten unterschiedene und abgesonderte Kunst, eine nur ästhetische Kunst, die Kunst *par excellence,* in offenem Gegensatze namentlich zur Poesie: diese beherrscht völlig die äußere Welt, jene kennt die äußere Welt überhaupt gar nicht und kann nach der Bibel von sich sagen: „Mein Reich ist nicht von dieser Welt."

In solchen Annahmen ist ohne Zweifel ein Teil oder vielmehr eine Seite, ein bestimmter Gesichtspunkt Wahrheit. Der Komponist kann nämlich und darf seiner eigenartigen Natur und der Spontaneität der unmittelbaren Inspiration fremde Aufgaben, Zwecke, Missionen weder vorsetzen noch aufzwingen noch gar aufzwingen lassen; aber die Inspiration selbst, in der Musik wie in der Poesie, in der Malerei wie in der Architektur wie in jeder anderen figurativen oder symbolischen Kunst, kann sich einem, wenn auch indirekten und ganz verschleierten Einflusse durch die sinnliche, physische und biologische, durch die ethnische und moralische, politische wie religiöse, reale Umwelt nicht entziehen. Auch wenn sich der Musiker absondert und sich abschließt, um sich herum eine Öde schafft, sich inmitten des wogenden Lebens eine künstliche Thebaïs gründet, sich in sich selbst zurückzieht und sich geistig absorbiert, wie ein Brahmane in seinem Nirwâna oder ein Fakir in seiner Lethargie, so bleibt er trotzdem, dank seinem natürlichen Erbe, der Landsmann und Zeitgenosse seiner Angehörigen — und ein wenig, er mag wollen oder nicht, dank unmöglich zu hemmenden Einwirkungen, durchstrahlenden und unaufhaltbaren Einflüssen auch der Bürger seines Landes wie seines Jahrhunderts. O, ist es nicht offenbar, daß, wenn dem nicht so wäre, niemand, gar niemand auf der Welt ihn überhaupt zu begreifen vermöchte, und daß seine Musik eine Irrenhausmusik zuletzt scheinen müßte?!

11. Aber gesetzt auch, daß die Kunst der Töne ihr Reich nicht in der realen, in der faßbaren Welt, in der Welt des Ortes und der Stunde hätte, so müßte man unumgänglich dafür sorgen, daß sie es erhält, wenn man nicht auch ohne weiteres jeglichen Gehalt von ihr für die wahrlich nicht minder reale, wenngleich minder materielle Welt, die sich in uns regt, vernichten will. Und gesetzt ferner, daß diese Welt der Träume nicht in unmittelbarer Beziehung zu den Zeiten und Orten steht, sondern nur die ewigen und gleichartigen seelischen Merkmale des Menschengeschlechts dar-

stellt, im Gegensatze zu der Seele der Tiere und der reinen Geister, — all dies gesetzt, aber selbstverständlich nicht zugestanden: kann man einräumen, daß die Musik in ihren höchsten Formen nicht zumindest eben diese menschliche Seele in ihrer großartigen Einheit und Fortdauer bedeute?[45])

Dies ist in der Tat die Auffassung, die, um einen weiteren Schritt der unseren, d. h. einer ganz modernen und positiven Auffassung der idealen Musik sich nähernd, Wagner in seinen theoretischen Schriften ausführlich entwickelt. Das, was die Musik ausdrückt, ist für ihn gerade das Ewige in der Zeit, das Unendliche im Raum, das Ideale im Denken; sie ist ungeeignet, die kleinen, sich stoßenden, einzelnen Dinge zu bezeichnen, sondern taugt nur für die unermeßlichen, die allgemeinen, abstrakten; die reine Inspiration einer instrumentalen Oper hat nur der geborene Musiker, und sie erleidet keine Unterordnungen und Beschränkungen in bezug auf fremde logische Gedanken; diese sind mit ihr nur zusammenzuhalten, wenn sie aus derselben Inspiration entkeimen, wenn sie gleichzeitig mit ihr, mit ihr verwoben und verwandt, sich bilden und wachsen, kurz, nur wenn sie gleichfalls abstrakt, allgemein und ideal sind. Die Instrumente haben also im Drama eine andere Aufgabe als der Gesang und die Handlung: sie stellen hier den uranfänglichen, unveränderlichen und dauernden Grund der Existenz dar unterhalb, innerhalb und jenseits der Merkmale, die ihnen im einzelnen Falle die Zeiten, die Orte und die Umstände geben; und wer dazu kommt, ihren Sinn zu verstehen, muß sich davon ungemein erhöht und gestärkt fühlen; er muß in sich dann ein geweiteteres, höheres, inniger bewußtes, umfassenderes, pantheistischeres und mithin besser als menschliches, ein göttliches Leben fühlen; kurz, die Musik drückt das sprachlich gar nicht oder nur schlecht Ausdrückbare aus, nämlich das Ultra-Logische, das, was die Kräfte oder wenigstens die mittleren zeitgenössischen Kräfte des praktischen und positiven Intellekts übersteigt.

12. Und hier läßt uns nun Wagner, indem er, wie dies dem Genie so häufig begegnet, seine eigene Absicht überschreitet, endlich (wie im noch unentschiedenen Entwurf) die neue Aufgabe erkennen — nicht sowohl des Orchesters allein als des tiefen und idealen Kommentars zum Drama, sondern vielmehr

der reinen Musik, der gesamten idealen Musik, der gegenwärtigen wie der zukünftigen: der gegenwärtigen, wie sie ein Taine verstand, um die neue Seele des neunzehnten Jahrhunderts auszudrücken, jenes industriellen und bürgerlichen, wissenschaftlichen und demokratischen, streberischen und unruhigen, an Gegenströmungen und Widersprüchen reichen, nervenkranken und muskelschlappen, halb enttäuschten und halb utopistischen, von sinnlichen Tollheiten fiebernden und schließlich von seltsamen symbolischen und okkultistischen Essenzen vergifteten Jahrhunderts; und der künftigen, wie sie der anonyme Philosoph, von dem Patrizî spricht, versteht, der ihm sagte, er höre in der „Tannhäuser"-Musik gewissermaßen den Widerhall einer unermeßlichen und ewigen Kraft, ein unausweichliches und unerreichbares Etwas, etwa die vielgestaltige Energie der Natur selber, die Materie, die keinen Anfang und kein Ende hat, das Rätsel des Unendlichen, das Unerkennbare im Sinne Spencers oder besser den unbekannten Gott Mantegazzas, der, je mehr man ihn sucht, verinnerlicht und eng bestimmt, desto mehr sich weitet, entfernt und entrinnt; oder auch einer klareren, heiteren, wissenschaftlichen und philosophischen, künftigen Musik, einer, die zugleich dem lateinischen Genius gemäß wäre, wie er dem klaren Geiste des „Italico" lächelte, als er über die Symphonie in g-moll des Anfängers Bustini schrieb und ihn beglückwünschte, mit jugendlicher und glücklicher Kühnheit das neue Bewußtsein des gegenwärtigen Jahrhunderts versinnlicht zu haben, — die zweite, wahrhaftere und größere heidnische Renaissance, die zuversichtliche und freudvolle Religion der Natur, den Panpsychismus und Pantheismus, die neben und unter allen düsteren und bitteren, hebräischen wie christlichen Apokalypsen dem italischen Volke im Grunde verblieben sind, jene fröhliche und ruhige All-Eins-Verbrüderung unserer Seele mit der Seele der Dinge, mit der Seele der Tiere, der Seele der Pflanzen, der Seele der Steine, die leben, fühlen und in dunklem Entwickelungsdrange zu einem immer höheren Leben anstreben.

Ach nein, es ist nicht wahr, daß das Reich der Musik nicht von dieser Welt ist! Wenn sie vielleicht nicht von der Welt ist, wie sie ist, so doch sicher von der Welt, wie sie sein wird: und es ist gerade die Sache des Musikers, wie wir ihn uns

denken, in sie seinen Glauben einzuhauchen und diesen mit seiner bezaubernden Stimme zu predigen, sich für die Wissenschaft und für das Leben einzusetzen auf den noch ungangbaren Pfaden der Zukunft, die Seele des Menschen des neuen Jahrhunderts, des jugendlichen Jahrhunderts, das sich vorbereitet zu edleren Unternehmungen, zu herrlichsten Wundertaten für Wahrheit, Schönheit und Freude, zu konzentrieren und zu leiten; es ist gerade die Sache des Musikers, des Dieners und Propheten des Ideals, jenem Ideale Körper und Substanz zu geben, es aus dem phantastischen Vaterland im Himmel herunterzuziehen auf das nicht minder wundersame und erhabene, reale Vaterland auf Erden; er soll helfen, daß die sterilen und trägen Klagen über ein verlorenes Paradies aufhören, und an ihre Stelle trete ein tapferes und schnelles Marschieren nach dem Lande der Verheißung, dem Garten Eden, dem Besitztume, dem Reichtume, dem Entzücken Aller, dem unerschöpften Bergwerke jedweden Schatzes, der fruchtbaren Erzeugerin aller Energie, der wunderbaren Bewahrerin aller Tugend.

13. Damit nun aber zum Schlusse des Schlusses, zum krönenden Finale des ganzen Werkes in seinem organischen Aufbau, in seinem wesentlichen Gefüge und Programm: ein vielleicht überflüssiger Schluß für den, der jeden seiner Teile vollständig und aufmerksam gelesen hat, aber ein nicht nutzloser für den, der mit einiger Eile es durchgegangen ist, ohne sich damit aufzuhalten, die springenden Punkte und die hauptsächlichen Ergebnisse sich herauszuheben und nachhaltig zu erwägen, — wie das leider heute zur Gewohnheit der lesenden Menschheit geworden ist, wo das Bedürfnis, viel zu konsumieren, in den meisten Fällen auch die besseren Leser daran hindert gut zu lesen, da denn zu viele Beschäftigungen und Befangenheiten im Leben und Studieren wahre Aufmerksamkeit oft recht schwer, schwankend und intermittierend machen.

Der endgültige Schluß also, der schon am Anfang dieses letzten Teils angedeutet war, ist der, daß keine Kunst in dem Maße wie die Musik die hohe und höchste Kraft besitzt, das Ideal zu kennzeichnen oder vielmehr es unmittelbar erleben zu lassen, es gewissermaßen zu realisieren in einem geheimnisvollen Schauer

unseres ganzen Wesens: nicht die Architektur, die doch in Tempeln und Denkmälern den Ruhm der Gottheiten, die Kraft der Helden, die Stärke der Völker zusammenfaßt, die sie aber in faßbare und materielle Massen versteint; nicht die Poesie, die im bestimmten Wort, in der begrenzten Redewendung noch zu viel präzisiert, zu viel schematisiert all das, was doch nur reine Strahlung, undefinierbare Sehnsucht der Geister sein soll; noch weniger ferner die Mimik, die mit Gebärde und Bewegung die Wirklichkeit erst recht bestätigt, das Leben fortsetzt, Gedanken und Gefühl dramatisiert, die eingebildeten Betätigungen in der Zeit verwirklicht und im Raume umgrenzt; und noch weniger die Malerei, die, wie sehr sie auch verfeinert, verschleiert, vergeistigt, zu höchster Abstraktion geführt, von zu viel Präzision der Zeichnung, von übermäßiger Lebhaftigkeit der Farbe, vom plastischen Relief des Schattierens und der Perspektive entlastet wird, doch immer noch die Erinnerung an erreichbare, definierbare, mit Händen, Haut, Sinnen erfaßbare Objekte allzu nahe, allzu aufdringlich bewahrt; und am wenigsten gar die Skulptur, die in den modernen Schulen zwar gleichfalls auf verschiedenen Wegen und mit mannigfachen technischen Mitteln versucht, die Abstraktheit und Unbegrenztheit des Idealen zu erzielen, indem sie sich bald verfeinert und in kaum sichtbaren Basreliefs gewissermaßen entmaterialisiert, bald in ungenauen Formen, in vagen Andeutungen, in unbestimmten Skizzen, Impressionen und Fragmenten (Rodin) gestaltet — denn trotz alledem ist es immer Bronze, ist es immer Marmor, ist es immer Gips, immer schwerwiegender, massiger, träger Stoff und mithin nichts oder sehr wenig Ideales, dessen sie sich bedienen kann.

Die Musik bleibt also nicht die einzige, wohl aber die souveräne Kunst oder zum wenigsten *prima inter pares*: die Musik, die als die einzige einen an sich selbst idealen Sinn betrifft, die vibriert und sich ausbreitet vermöge eines ätherischen und nicht in Schranken zu bannenden Mittels, die sich nicht, nicht einmal indirekt wie die Sprache, in Räumen lokalisiert und sich nicht in Formen verdichtet, sondern die vermittels der Stimme die Seele der Wesen und der Dinge, wie Giuseppe Mazzini schrieb, übersetzt; die ihre Heimat selbst hat im Unendlichen und dem Unendlichen entgegenstrebt.

Anhang.

Die musikalische Poesie und Prosa.

1. Mit dem Studium der sinnlichen Musik, der emotiven Musik, der intellektuellen Musik und der idealen Musik wäre meine eigentliche Aufgabe, streng genommen, erschöpft. Aber, wie ich zu Anfang das Bedürfnis gehabt hatte, über die Tonkunst mancherlei zu sagen, einige Voraussetzungen vorzubringen, die gleichzeitig jedes Territorium ihres Gebietes, das sich, wie wir gesehen haben, über die ganze Psyche erstreckt, angingen, so bemerke ich nun am Schlusse, daß viele andere Dinge wie im Halbdunkel zurückbleiben und noch heischen, besser von mir aufgeklärt zu werden; sowie, daß mannigfache, hier und da verschieden angedeutete Ideen nicht in höherem Maße in den Bereich der Sinne als in den des Denkens, in den des Gefühls als in den des Ideals gehören, sondern daß sie die synthetische Konsequenz der ganzen voraufgegangenen Abhandlung, die noch ausdrücklich zu formulierenden Zusätze sind zu all dem, was wir bisher schon festgelegt haben.

Im übrigen läßt sich das, was ich noch zu sagen habe, gut in die zentrale und fundamentale Frage nach der praktischen und positiven Bedeutung zusammenfassen, die man auf Grund stillschweigender oder ausdrücklicher Übereinkunft der Sprache der Töne geben kann, unabhängig von jener anderen ästhetischen und vagen Bedeutung, die wir schon instinktiv den Tonfolgen oder Tongebilden beilegen; oder, mit anderen Worten, wir müssen noch *ex professo* folgendes weitere Thema behandeln: Kann man die musikalische Sprache derart umgestalten, daß sie, aus sich allein, naturgemäß, nicht mehr nur ihre Gedanken *sui generis*, ihre delikaten und nüancierten Phantasien ausdrückt, sondern auch gewöhnliche und präzise, praktische und begründete Gedanken?

Ich sage: ja! Und ich habe nun eben die Absicht, in diesem Anhang zu untersuchen bezw. offenbar zu machen die wirkliche und legitime Existenz einer wahren tonalen Prosa, die sich so gut von der Musik im gewöhnlichen, von uns selbst bisher gebrauchten, völlig poetischen Sinne dieses Wortes unterscheidet, wie die Poesie — d. h. dasjenige, was das Wesen der Poesie ist, die Vers-Poesie, die Rhythmen-Poesie — sich scheidet von der Prosa, und zwar auch noch von der literarischen und eleganten Prosa, deren Wert nicht mehr so viel in der akustischen Abwägung der Worte und Redewendungen und deren ästhetischer Disposition gelegen ist, als in deren substantieller und indirekt repräsentativer Bedeutung.

Über diesen Gegenstand glaube ich in der Tat einiges, von dem gewöhnlich hierüber Gedachten und Gesprochenen sehr erheblich Verschiedenes gefunden zu haben, das geeignet erscheint, das innerste Wesen der Musik, wie sie bisher gewesen ist, von einer neuen Seite zu beleuchten und die Auffassung von ihr weiterzubilden im besonderen Hinblick darauf, was sie noch in Zukunft wird sein können.

2. *„Je suis las de mots: je suis las d'entendre ce qui peut mentir: j'aime mieux les sons, qu'au lieu de comprendre je n'ai qu'à sentir.“* So Sully-Prudhomme: die Worte, schwanger von indirekten und schiefen Bedeutungen, von Mißverständnissen und Täuschungen, sind ihm also zuwider geworden, und er leiht nunmehr nur noch den Noten sympathisches Gehör, die, frei von Sinn und Unterstellungen, wie eine Nänie den ermatteten und enttäuschten Geist süß liebkosen.

Nun scheint mir, daß der tüchtige Dichter-Philosoph, wenn er so singt, diesmal nichts weiter als ein altes Vorurteil wieder aufnimmt; nämlich das, daß die Worte immer etwas sagen und daß die Töne hingegen eigentlich nie etwas sagen. Er ist also von der Art derjenigen, die mit Ernst v. Wolzogens gelegentlichem Bonmot dekretieren: „Musik ist — absolute Gedankenlosigkeit.“ Aber wie viele Male wird andererseits, und von wie Vielen — zu wie Vielen, die reden oder zuhören, der Musik eine tiefe Beredsamkeit zugeschrieben, hingegen der Rede ein inhaltloses Geräusch!

Man frage einmal Dugas, der in seinem *„Psittacismo“* so

ausführlich und glänzend das ganze bizarre Thema erschöpft! Zikaden und Mücken, Finken und Frösche reden nicht so viel sinnloses und geschmackloses Zeug zusammen, wie es alltäglich unter der Sonne der stolze *homo sapiens* schwatzt . . .

Aber ich habe hier sein gelehrtes Werk nicht vor Augen. Vielmehr ist mir zur Hand eine kürzere und nicht minder überzeugende Arbeit von Pietro Micheli mit dem Titel „Literatur, die keinen Sinn hat". Hier sind erwähnt die dunklen Verse Dantes *„Pape Satan, pape Satan Aleppe"* und *„Raphel mai amèch Zabi almi"*, wegen deren sich die gelehrtesten Kommentatoren ihr Hirn so zermartert und uns nutzlos gelangweilt haben mit ihrer Suche nach ebenso geheimnisvollen wie phantastischen Deutungen; die verrückte Predigt des Mönchs Cipolla im *„Decamerone"* und das famose Sonett von Burchiello: *„Orinali, zaffiri ed ova sode, nominativi, fritti e mappamondi"* . . .; die unschlüssige Improvisierung des fanatischen goldonianischen Dichters und das alberne Geschwätz der Hexe in Goethes „Faust"; die spöttischen „Worte für Musik" von Yorick auf italienisch *„Quando talor pertanto, forse sebben così"* . . . und die Oratorienauszüge des lustigen Campi auf französisch, englisch, spanisch, deutsch, von denen niemand in Paris, London, Madrid, Berlin eine Silbe zu begreifen vermöchte, wenn er auch am Akzent das Authentische seiner nationalen Sprache gut herauserkennt.

Sodann die alten bedeutungslosen Poesien eines jeden Landes, die Fatras, die Baturillos, die Gassenhauer, die in den Höfen und an den Straßenkreuzungen Gaukler und Possenreißer damals zum besten gaben, wie heute im Zirkus die Clowns und die Tonies; die ebenso seltsamen als unbewußten Parodien, welche die Weiber in der Kirche aus den lateinischen Gebeten machen; den lächerlichen Mischmasch, welchen bisweilen Paläographen und Archäologen aus verwitterten Pergamenten und zerbrochenen Steinen herausholen, oder welchen ihnen manchmal ein Schelm aufredet, um sie zu nasführen; die wundersamen Übersetzungen aus dem Deutschen ins Lateinische oder Griechische und umgekehrt, die häufig die unreifen Verderber Sallusts und Aesops auf unseren Gymnasien fertig bringen; die Ninnenanne, die Firlefanzereien, die Nonsense und Gallimathiasse, der

Singsang, der sinnlose und zufällige Schwall von Stimmen und Redensarten, der eingegeben wird sowohl durch die Klangverwandtschaft wie durch einfache Kontiguität im Gedächtnis und der zusammengehalten wird lediglich durch das Band des Rhythmus, des Anklangs oder des Reims: naive und automatische Schöpfungen gutmütiger Mütter oder in Wiegenangelegenheiten bewanderter Ammen, wie fröhlich scherzender und auf den Wiesen oder in den stillen Gäßchen der kleinen Ortschaften Reigentänze aufführender Kinder.

3. Eben hierüber schrieb ich, und zwar entweder gleichzeitig mit Micheli oder ganz kurze Zeit vorher, in der *„Rivista Musicale Italiana“* mit Bezug auf einen flüchtigen, in einer von Griveau im voraufgehenden Bande gemachten Anmerkung von fünf Zeilen fast verlorenen, Hinweis auf die Poesie und die Malerei, die dieser „nichtssagend“ nannte; einen Hinweis, in dem ich sogleich, seinen ganzen potenziellen Wert erschauend und eine ganz neue Deutung ahnend, den Schlüssel entdeckte, um endlich aus diesem verzwickten Wirrsal von vielleicht unbegründeten, vielleicht nur auf Widersprüche und Mißverständnisse sich gründenden Erörterungen den Ausweg zu öffnen.

Wie Micheli, so verglich auch Griveau, wenngleich nur einmal flüchtig, all das Bizarre der gelehrten Muse und des populären „künstlerischen“ Schwunges mit gewissen neuen sondertümlichen Richtungen der Jugend-Poesie, der symbolistischen, mystischen, dekadenten und verschrobenen Poesie vom Ende des Jahrhunderts; und er hob ihre seltsame und sicherlich ungewollte Verwandtschaft mit der bloß dekorativen, in Bändern, Schnörkeln, Schlangen, Mäandern, Rauchwindungen, Flammenzungen, Wellenkämmen, Skelettprofilen sich vorzüglich äußernden Malerei neuen Stils hervor, eine Verwandtschaft insofern, als beide nach ihrem Gehalte kein anderes Ziel haben, als Auge oder Ohr anzureizen, zu interessieren, erstaunen zu machen; als, die Phantasie glänzen zu lassen mit zartesten und unbestimmten Andeutungen, die des Geistes freieste Entfaltung nicht im mindesten hemmen, da sie gar nichts Definiertes und Umgrenztes darstellen oder formulieren.

Hieraus nahm ich dann die Anregung, solche außergewöhnliche künstlerische Erscheinungen auf die Gesetze des Atavismus zurückzuführen, und bediente mich dabei der wissenschaftlichen

Dokumente, die uns die vorgeschichtliche und die ungeschichtliche Kunst, fernliegende Stadien oder Haltepunkte auf dem Wege der fortschreitenden Erhebung des Geschmacks, darbieten. Außerdem aber griff ich auf die parallelen Formen zurück, die wir finden: bei den weniger kultivierten Völkern, welche nicht erheblich über die niedersten Stufen herausgekommen sind; sowie ferner bei den von schulmäßigen und familiären Antizipationen minder verbildeten Kindern, deren natürliches geistiges Wachstum genau die gleichen Stufen aufweist wie das der Völker[46]); und endlich bei den Degenerierten, den Irrsinnigen und den Verbrechernaturen, die durch Involution, durch Rückschritt zu den allerersten, seit Jahrhunderten überwundenen Stufen zurückkehren — herunterkommen.

4. Die Poesie der Wilden ist in Wirklichkeit laut den übereinstimmenden Berichten aller Forscher zumeist nur eine ohne allen oder nur mit sehr wenig Sinn geschehende Häufung von Worten und Interjektionen, die vielmals im Rhythmus, nach Assonanzen, Reimen, Alliterationen, Ritornellen und leeren vokalen Spielereien wiederholt werden. Und diese Poesie genießen, lernen und wiederholen auch benachbarte und entfernte Volksstämme, denen die Sprache unbekannt ist: denn der wahre Sinn jener Lieder besteht im Rhythmus, im Klang, nicht in den Worten, die häufig so verunstaltet werden, um sie in den Vers einzufügen, daß sie selbst in der Heimat fremd und unverständlich geworden sind. Das Folgende ist eine von De Renzi auf seiner Reise durch den Stillen Ozean gefundene Probe von dergleichen: *„E tapu — e tapu tu mata tara roa — e ngaro — e ngaro tu chi tara e iva. — E iva — e iva tu na chi te marai — vero vero. — Vero vero te tara e maira — tero ia chi tai ia — vana rava vana rava — te tara chi a tai — me co tai manava reca — te manava chi a tu. — Ai ai a! — Ai ai a! — chia ndu ai ai a!“*

Was bedeutet denn nun das alles? Vor allem, bedeutet es wenigstens im Keime überhaupt etwas, oder nicht? Nach dem, was De Renzi hierüber sagt, könnte es scheinen, als handle es sich um eine Art von Tanzlied, um einen rein oder vorwiegend dekorativen, rhythmischen Gesang, der nur gemacht ist, um zusammen mit dem wechselnden Lärme der Instrumente jener

Wilden, für eine primitive choreographische Betätigung die Zeit zu gliedern. Jedenfalls sagen, für uns wenigstens, jene Worte gar nichts dem Geiste; auch sind sie in dieser Zusammenstellung als eigentliche und niedrigste akustische Poesie nicht geeignet, unser gebildetes Ohr in besonderer Weise, geschweige denn irgend wie angenehm zu affizieren.

Von der Poesie ohne Sinn im Volke haben wir bereits gesprochen. Es bedarf noch des Hinweises, daß das, wovon wir gesprochen haben, nicht eine nur seltene und ausnahmsweise vorfindliche Form darstellt; sondern daß, wie die Folkloristen sehr gut wissen, es sich um nicht viel weniger als um die Regel handelt: fern von den Kulturzentren, auf dem Lande, auf den Bergen, auf den Inseln, wo die literarische Infiltration, die Poesie und die Musik der „Herrschaften", den ursprünglichen Charakter und die primitive Spontaneität der lokalen Gesänge nicht beseitigt oder geändert haben, sind diese, wenn sie auch bereits — und sicher in größerem Maße als bei den Wilden — manche ganz einfache erotische, kriegerische oder legendarische Inspiration aufzuweisen haben, doch immer voll von bedeutungslosen oder pleonastischen Ritornells, von wohlklingenden und interjektiven Lauten, die nur zu akustischem und ornamentalem Zweck unter die anderen Worte eingeschoben sind und die ein ausgezeichnet lehrreiches Residuum von dem sind, was die ursprüngliche Poesie ausschließlich sein müßte; und auch die gewollte und studierte, aber für das Volk geschaffene und an ihm gebildete Kunst gibt solche wesentlichen und charakteristischen Elemente wieder, derart, daß z. B. fast alle neapolitanischen Liedchen mit ihnen geziert und durchsetzt sind *(„ricci, ricci e lariolà")* und daß es von ihnen auch in den Operetten- und Cafékonzert-Liedern aller Länder, in den französischen und spanischen ebensogut wie in den deutschen und ungarischen, wimmelt *(„pirolin, pirolin, pirolena; pirolin, pirolin, pirolà")*.[47])

5. Aber mehr als all das, was im letzten Grunde nichts weiter als einen Entwickelungsstillstand der Kunst darstellt, kann man fürwahr auf Atavismus, auf Wiederaufleben, auf einen vermöge Phylogenesis normalen oder infolge Degeneration pathologischen Rückschritt einen großen Teil der kindlichen, der kriminalen und der geisteskranken Poesie zurückführen. Von

Kindern habe ich selbst mehrmals und in allen Teilen Italiens in monotonem Stimmfall bei ihren Spielen Wortfolgen rezitieren hören, die ihnen zu nichts weiter als zur Abzählung dienten; so z. B. die folgenden, die ich in venetischem Gebiet getroffen habe: *„Ànderle, bànderle, Piero, cotànderle; tie, mie, compagnie; semi, raco, tico, taco; ai, bai, buff"*; oder auch die mysteriöse, fast exorzistische Formel, die unter den lombardischen Kindern wohl gekannt ist, *„Ara, belara, discesa, cornara"* nebst dem, was folgt, stets als Begleitung ihrer Tanzbelustigungen; oder ferner, was in Piemont üblich ist, nach dem vereinfachten und abgeänderten Liede zur Gavotte von Louis XIII., um die Aktion von einer Art Figurenball zu regulieren, aus inhaltsvollen und aus bloß dekorativen Ausdrücken gemischte Verse zu singen, etwa so: *„Me castel l'è bel, lantantiro, liro, lena; me castel l'è bel, lantantiro, liro, là."*

Auch abgesehen von diesen kollektiven Spielereien, bei denen der sinnlose Vers nur die letzte Korruption irgend einer mittelalterlichen oder noch älteren Rhapsodie sein könnte, fehlt es nicht an Beispielen für Wortverdrehungen und Sinnverkehrungen seitens einzelner Kinder, für lange in wirklicher oder psychologischer Einsamkeit gesprochene, deklamierte oder gesungene Monologe von Knaben und Mädchen ohne anderen Zweck und ohne anderes Gefallen als das, blind darauf los nur eben Worte zu machen, Worte zu schwatzen, ganz wie sie sich im Gedächtnis einstellen und wie sie manchmal auf gut Glück frisch erfunden werden. In der Tat ist dergleichen ganz gewöhnlich und alltäglich.

Und ist nicht das, was die Mütter, und mitunter sogar die Großmütter bisweilen mit den Kindern treiben, etwas Ähnliches — Frauen, denen dieselbe hingebend leidenschaftliche Liebe in Sinnen und Gemüt die ganze kindliche Psyche wiederaufweckt und die ganze unsinnige, von unverständlichen Ausdrücken, Appellativen, Kosenamen und phantastischen Epitheten, die aus dem Irrenhause zu stammen scheinen, erfüllte Sprache eingibt? Und begegnet uns allen noch merkwürdigerer Weise nicht ziemlich dasselbe inmitten der Zärtlichkeiten, der Aufwallungen und Fieber des geschlechtlichen Liebeslebens? Ich glaube, daß es gar keinen, seines Namens werten Liebenden gibt, der hiervon nicht reichlich Zeugnis geben kann.

Ferner, unter den Degenerierten (ach, wie nahe ist der Tar-

pejische Fels dem Kapitol!), den Blödsinnigen, den Irren, den Kriminellen, die mit der Stimme, auf Papier oder an der Mauer ihre entgleiste Genialität kundtun, von der Lombroso in seinen *„Palinsesti“* eine so lehrreiche Blütenlese geboten hat — welch okkultistisches Kauderwelsch, welch geheimes Wörterbuch, welch seltsames Zeichensystem, welch unentwirrbares Babel! Etwas Anderes als „der Vers, der tönt und der nicht schafft“! Viel Typisches, vielleicht auch aus dem Leben entnommen, steckt in der Poesie, die mit der Emphase des Inspirierten der närrische Rhapsode des *„Casino di Campagna“* vorträgt: „Wie ein Schiff, das den Hafen verläßt, das mit schottischem Schritt weiterzieht, ist dasselbe, als einen Toten nehmen und ihn am Ende des Monats bezahlen . . .“*); hier sind die Verse, trotz ihrer logischen Zusammenhanglosigkeit, darum ästhetisch oder wenigstens metrisch und akustisch doch nicht zu beanstanden.

6. Übrigens glaube ich, daß gerade so oder ungefähr, wenn man nur die Übertreibung und den Scherz außer Rechnung läßt, die Poesie vom Volke verstanden wird: weit mehr als klangvolle Anhäufung von Stimmen denn als zusammenhängender Ausdruck von Ideen. Das beweist eigentlich auch die naive Auffassung von einem Verrückten, wenigstens von einem Überspannten oder Entgleisten und ein wenig auch Hierophanten und Zauberkünstler, in der der Dichter, übrigens ohne alle Mißachtung oder Antipathie, beim Volke nun einmal steht: eine launische Auffassung freilich, die aber, wenn ich mich nicht irre, manche nicht ganz absurde Postulate der neuesten Schulen in Betracht zieht: die nämlich, daß das Wesen der Poesie in der Form bestehe und daß der Inhalt zu nichts weiter diene als zum Vorwand, um die Form immer schöner und verfeinerter zu machen; daß die Ästhetik der Poesie in beständiger Feindseligkeit mit der Logik stehe und daß sogar in gewisser Weise die Logik der Ästhetik zum Schaden gereiche, dermaßen, daß selbst dort, wo sie sich sehr wohl miteinander vertragen können, der Gedanke dem Stile schädlich sei, da er denn die Hörer ablenke, der Musik der Form ihre Aufmerksamkeit ausschließlich zu widmen — so daß eigentlich jeder, der Poesie macht,

---

*) *„Come nave che salpa dal porto, camminando con passo scozzese, è lo stesso che prendere un morto, e pagarlo alla fine del mese . . .“*

sich — wenn auch nur für einen Augenblick — jeglichen logischen Verhaltens begeben und alle Vernunftgrillen verscheuchen müßte.

So scheint in der Tat das Grundprinzip gewisser poetischer Richtungen *„fin de siècle“* geartet zu sein, die natürlich dumm und lächerlich in den Augen des Kritikers erscheinen, als welcher in ihnen vom Standpunkte seines bürgerlichen Vorurteils den prosaischen Gedanken sucht, die aber sich völlig rechtfertigen lassen vor dem an reine Metrik, an Poesie ohne Prosa, an Poesie-Poesie, wenn ich mich so ausdrücken darf, gewöhnten Ohre. Lesen wir einmal gemeinsam, um das zu begreifen, aber ohne theoretische Vorgriffe und mit wohlwollendem Geiste folgendes merkwürdige Sonnett von Mallarmé: *„Victorieusement fuit le suicide beau, tison de gloire, sang par écume, or, tempête! O rire, si là bas une pourpre s'apprête à ne tendre royal que mon absent tombeau. Quoi! De tout cet éclat pas même le lambeau s'attarde, il est minuit, à l'ombre qui nous fête, excepté qu'un trésor présomptueux de tête verse son caressé nonchaloir sans flambeau, la tienne si toujours la delice! la tienne, oui, seule qui du ciel évanoui retîenne un peu de puéril triomphe, en t'en coiffant avec clarté, quand sur les coussins tu la poses, comme un casque guerrier d'impératrice enfant, dont, pour te figurer, il tomberait des roses.“*

Haben Sie das begriffen?

Ich . . . ja; das heißt, ich habe begriffen . . ., nicht freilich so, wie man eine gewöhnliche Erörterung begreift, sondern wie man die Musik begreift, d. h. wie man sie versteht, wie man sie genießt, wie man sich an ihr freut, einfach, naiv, um ihrer selbst willen — *„tout comme un brute“*, würde Hugo sagen: wie ein vernünftiges Tier, selbstverständlich, von gutem Geschmack, wenn es, wie die Vögel tun, den schönen Stimmen der Natur lauscht, oder wie der Hund, entzückt und ergeben den schönen menschlichen Stimmen, oder wie es in vollem guten Glauben so viele elegante Damen und so viele gewichtige Herren halten, wenn sie gut gelesenen oder mit warmer Beredsamkeit improvisierten Vorträgen beiwohnen über Themen von einer gewissen . . . Herbheit.

Zudem, wozu sich den Kopf zerbrechen, um zu suchen „die Lehre, die sich unter der Hülle seltsamer Verse versteckt“? Die Lehre liegt ganz hierin, in eben den schönen, klangvollen Versen, in den schönen reichen Reimen, in der *laterna magica* der unzu-

sammenhängenden Bilder, in dem Kaleidoskop der kostbaren Worte, die bald archaisch, bald exotisch, bald dialektmäßig, bald mißbräuchlich, bald neu und von leuchtender Prägung sind, die aber noch aufgelöst oder eben gesammelt, aber noch nicht gebunden, sich zusammenfinden in der prächtigen Kleinodienfassung des Sonetts.

7. Nun wohl: wenn wir an diesem Punkte mit einer schroffen Bewegung des Intellekts kehrt machen und uns zum entgegengesetzten Ende des poetischen Feldes hinwenden, bis wir auf die gelehrten Patres von Portorecale einschläfernden Angedenkens treffen, die in entsetzlichen lateinischen Versen die guten grammatischen, syntaktischen und metrischen Regeln verkündeten, so wird uns sofort die paradoxe, aber sehr verläßliche Wahrheit deutlich werden, daß die Poesie, die trocken Bedeutungen bietet, die schwer gehaltvolle Poesie, die ernst vernünftelnde Poesie und gar die entschieden philosophische Poesie nichts weiter ist als gereimte oder wenigstens rhythmisierte Prosa, d. h. Prosa durch den Inhalt und Poesie nur durch die Form, als in den meisten Fällen illegitim gepaarte Dialektik und Prosodie, als fast stets in unmoralischem Bunde, zu unfruchtbarem Dasein zusammengekoppelte Rhetorik und Metrik. Denn, um genau zu sein, muß man doch eingestehen, daß heute, im gegenwärtigen Stadium unserer seelischen Entwickelung, Prosa und Poesie sich in entschiedener Weise differenzieren müssen, sowohl im Gegenstand wie im Ausdruck selber: der Prosa kommt es zu, der Prosa allein, konkrete Begriffe zu formulieren, Schlüsse zu ziehen, zu erörtern, zu präzisieren, aufzuzählen, zu erzählen, auseinanderzusetzen, zu überzeugen; während nur der Poesie, der wahren, der eigentlichen, der reinen Poesie, wenn sie ihrem Ursprung, ihrer Natur, ihrem Wesen treu bleiben soll, die Aufgabe zusteht, vermittels einfacher sprachlicher Laute, Hebungen und Akzente, dumpfer oder hoher Vokale, fließender oder rauher Konsonanten, gleitender, flacher oder abgebrochener Worte, langer, kurzer oder kürzester Verse, syntaktischer und prosodischer Kunstgriffe Gefühle, Gedanken, Strebungen zu spiegeln von anderer Art als die, welche in Prosa ausgedrückt zu werden pflegen und die darum (und nur insofern) poetische genannt werden können und sollen; mit anderen Worten: jene eigentümlichen und sehr zarten Abstufungen der Gemütsregungen, für die die Prosa nicht zureichende und geeignete Worte besitzt, jene unumschreibbaren Feinheiten des Gefühls und

der Empfindung, die noch kein zulänglich suggestives Symbol im Wörterbuch gefunden haben.

Allein die Musik, auch die Musik, eben jene ärmste und ausdrucksloseste Musik, die so vielen weisen Leuten Anhalt bietet, aus der ganzen Tonkunst gleich eine Spielerei zu machen, hat genau dieselbe Aufgabe: sie ist nicht allein gleichwertig, sondern auch identisch mit der primitiven Poesie, der naiven Poesie, der Poesie jener menschlichen Wesen, bei denen es die eigentlich so zu nennende prosaische, von der poetischen unterschiedene Sprache noch nicht gibt, weil es den entsprechenden Gedanken, den abstrakten, allgemeinen, kategorischen — kurz den, wenn auch rudimentär, wissenschaftlichen Gedanken nicht gibt.

8. So interpretiert sich denn deutlich das, wenn schon kritisch irrtümliche, so doch ästhetisch geistvolle Motto *Voltaires*: daß die Gesänge und die Klänge dazu da seien, um solche Dinge auszudrücken, die zu albern wären, wenn sie in Worten und in Prosa ausgesprochen würden. Und doch, Albernheiten und Blödheiten sagt und begeht man sowohl in Prosa wie in Versen, sowohl in Worten wie in Musik, rezitiert man, malt man, bildhauert man, verewigt man in allen künstlerischen und nicht künstlerischen Formen — nur eben in der einen nicht mehr wie in der anderen; und wenn ein Ding, das albern ist in Worten, es nicht mehr ist in reiner Musik, oder das geschmacklos ist in Prosa, geschmackvoll wird in Poesie, so will das besagen, daß jenes Ding Musik war in sich, Poesie von Natur aus, und daß es schön und gut und wahr ist in seiner normalen Form, während es fade, häßlich und lächerlich wird, wenn es in Gewänder gekleidet erscheint, die ihm und seiner Art widerstreben.

Das beweist sogar, daß eine größere Verschiedenheit und Kluft besteht zwischen der Poesie und der Prosa ein und derselben Kunst als zwischen der Poesie und der Prosa einer und der Poesie und der Prosa einer anderen Kunst. Und das wieder erinnert mich an eine schöne Arbeit von De Crozals, dem es gelungen ist, all die schwierigen Metren des Horaz exakt in musikalische Noten zu übertragen und damit zu beweisen, daß ganz dasselbe möglich wäre auch für die ganze Prosodie aller Zeiten und aller Länder. Hierdurch wäre effektiv erwiesen, stünde nicht mehr bloß gewissermaßen methaphorisch zur Behauptung: einerseits die Musik der

Poesie, d. h. das musikalische Element, das diese in der Form des Verses stets und sogar, wenn sie in die Form der Prosa gebracht wird, noch häufig genug enthält, sowie andererseits (das soll kein Wortspiel sein) die Poesie der Musik, d. h. das poetische Element, das fast stets in der Musik mit vorhanden ist und das sogar fast die ganze gegenwärtige Musik gestaltet. Und daraus würde also die wahre Natur, die innige Verbrüderung der beiden Künste erhellen, die die Einzwängung prosaischen Stoffes in die eine und die andere ungerechtfertigter Weise, naturwidrig zu weit geschieden hat, indem sie sehr häufig beide abänderte und sich selbst entfremdete.

Ich will mich erklären. Die Poesie liegt im Falle der Oden des Horaz, wie überdies im Falle jeder beliebigen dichterischen Komposition, vornehmlich in der Technik des Verses und der Strophe: das, was mit ihnen gesagt wird, ist nur zum kleinen Teile poetisch, oder auch, ist nur poetisch auf andere Weise und in anderem Sinne, als wir ihn hier verstehen. Darum ist Horaz, wie jeder andere ursprüngliche Dichter, eigentlich doch nicht übersetzbar: bringt man seine Oden in Prosaform, dann wird auch das, was er sagt, Prosa; bringt man sie in italienische oder deutsche oder französische oder englische Verse, in Hendekasillabi, in Alexandriner, in gereimte Strophen, dann ist es nicht mehr Horaz; hingegen ist es noch Horaz, ist es stets, ist es fast ganz, auch des Wortes beraubt, in De Crozals nackten und leeren musikalischen Notierungen.

9. Ebenso kann man auch unter der Prosa, unter dem, was Prosa ist sowohl nach Inhalt wie nach Form, ein poetisches und musikalisches Substrat aufspüren, einen lyrischen Gedanken — oder besser ein lyrisches Motiv bemerken, das in der Seele des Schriftstellers lebte, der auch ein geborener Dichter und nicht bloß ein Historiker und Denker ist, und das zugleich mit seinem prosaischen Gedanken heraustrat und mit ihm verwoben und verwachsen bleibt, wie sehr es auch im Grunde fremd und sondertümlich zu ihm steht; es ist übrigens nur beim Lesen mit lauter Stimme leicht und gut abtrennbar namentlich für den, der sich auf Musik und Poesie einigermaßen versteht, aber die Sprache des Schriftstellers, seine schöne poetische und musikalische Prosa nicht in vollem Umfange begreift. Ich erinnere mich dabei an Michelet, bei dem, wie Monod fein bemerkte, die Worte immer in einer Weise gestellt und geordnet sind,

daß sie im Rhythmus aufeinander folgen und wie ein Orchester den idealen Rhythmus dessen begleiten, was sie ausdrücken; sein Stil ist ja fast ein Inmusiksetzen seines Gedankens: er folgt all seinen eleganten Mäandern, den Haltestellen, dem Schwunge, den Umkehrungen, den Schwingungen; daraus entspringt eine endlose Mannigfaltigkeit von melodischen Stellen in bald weiten und klangreichen, bald kurzen und abgeschnittenen Redewendungen, bei denen die Worte gleichzeitig sowohl durch ihren harmonischen Klang auf das Ohr wie durch ihren Sinn auf das Gehirn Eindruck machen. Nicht immer übrigens: mit zunehmendem Alter, vermöge einer unmerkbaren Routine, wird die rhythmische Inspiration arm, wird monoton, und jene schon so wechselreiche Prosa gewöhnt sich nunmehr an ein einziges Maß oder an wenige Maße, streckt sich in Formen von acht, zehn, zwölf Silben, nimmt den schläfrigen Gang gewisser Poeme an, die viel mehr von Trauer- und Wiegensang als von Leben und Handlung an sich haben.

Indes, es gibt noch eine andere Ansicht der Poesie im Gegensatze zur Prosa: die, in der Griveau glaubt, am klarsten der Entwickelung auf die Spur zu kommen oder vielmehr, wie ich sagen möchte, dem Seitensprung der Wortsprache zu der musikalischen Sprache oder besser: der Prosa zur Poesie der Erörterung und der Prosa zur Poesie in jeder Kunst. Es wäre in der Tat für Griveau Musik, und es ist für mich Poesie (der Widerstreit besteht übrigens nur in den Worten, da die Auffassungen im Grunde gleich und einträchtig sind): die Gesamtheit jener durch sich selbst sinnlosen Ausdrücke, mit denen man die gewöhnliche und alltägliche Erörterung begleitet und verstärkt, die Ausrufe, die Zwischenworte, die leeren Redensarten, die Retizenzen, die Seufzer, das Gegrunze, die Scherze mit Zunge und Fingern, die interjektiven Pfiffe, die ironisch gesungenen Phrasen, die unartikulierten Laute, die Fistelstimmen, das heitere oder sardonische Gelächter, das Schnauben und Hauchen in Ein- und Ausatmung: lauter Dinge, die in der Tat zwischen Wort und Musik noch stehen, wie zwischen Musik und Mimik, und auf die man instinktiv, vielleicht, ja wenigstens zum großen Teil sogar sicher vermöge Atavismus zurückgreift, um auch denjenigen geistigen Residuen Äußerung zu geben, die das Wort nicht zu formulieren weiß oder nicht formulieren kann noch will — jenen weniger gehaltvollen und phantasiereichen Ideenlarven, die

bisher noch nicht dazu gelangt sind, ihr eigenes Zeichen in unser Wörterbuch einzutragen.

10. Ich glaube hiermit, vielleicht hie und da mit einer kleinen Übertreibung und Vergewaltigung, den Begriff der Poesie sowohl in der Musik wie in der Literatur angedeutet zu haben. Es erübrigt, ihn besser und genauer zu klären in Zusammenhang mit dem Begriff der Prosa, indem ich zugleich diesen letzteren, der in den meisten Auffassungen minder bestimmt zu sein pflegt, gut herauszuarbeiten suche.

Prosa ist für mich mithin, in der Kunst selbstverständlich und in allen Künsten, jedwedes Werk, in dem die praktische, positive, utilitaristische Zweckmäßigkeit die Hauptsache bleibt und mithin vor der ästhetischen, hedonischen, kontemplativen Zweckmäßigkeit den Vorzug hat; in welchem mithin die Form dem Stoffe untergeordnet, von ihm unterdrückt, in die zweite Linie — als ein akzessorisches und nicht wesentliches Ding — gedrängt erscheint. Und Poesie ist mir also umgekehrt jedes Werk, das die entgegengesetzten Merkmale an sich trägt. In der Architektur ist Prosa die wenn auch geschmückte Wohnung, die vornehmlich auf die mannigfachen Anforderungen, die gestellt werden, um in ihr bequem leben zu können, berechnet und eingerichtet ist, während Poesie das auch nackte, auch strenge Monument ist, das nur um seiner selbst, um seiner Linie, seiner Form, Pyramide, Stele, Säule, seines Obelisks, Bogens, Altars, Monoliths, seiner Stimmung willen erdacht, gewollt, geschaffen ist. In der Skulptur, in der Malerei sind Prosa, auch wenn sie sehr schön sind, die anatomischen, zoologischen, botanischen Modelle in Gips, Wachs oder Papiermaché, die schwarzen oder farbigen Illustrationen wissenschaftlicher und halbwissenschaftlicher Bücher (ich kenne ganz wundervolle)[48]), die großen Handelskataloge und Reklameplakate, die Statuen, Basreliefs und Vasen aus Schokolade oder Seife, die gleichfalls in den Schaufenstern, ungeachtet oder gerade wegen ihres entzückenden Äußeren, zu öffentlicher Kundgebung bestimmt sind. Hingegen ist die Poesie dieser beiden Künste ein, wie nicht erst dargetan zu werden braucht, ganz ander Ding: die einfachste Skizze kann in diesem Sinne sehr viel größeren Wert haben als ein ganzes, zu einem praktischen Zwecke sehr sorgfältig und vollendet ausgearbeitetes Werk.

In der Kunst der Bewegung und der Gebärde ist Prosa der

Marsch im Tritt, die Reihung und der ganze Automatismus der militärischen wie turnerischen Übungen, und ist wiederum Poesie der Tanz im einzelnen oder in Paaren und Quadrillen; ist Poesie das theatrale, mimische und choreographische Ballet. In der Kunst der Sprache ist Prosa die Geschichte, auch wenn sie von Michelet geschrieben ist, ist Prosa die Kritik, auch wenn sie das Werk eines De Sanctis ist; ist Prosa die Philosophie, auch wenn sie ein Nietzsche zur Kunst gemacht hat; ist Prosa die politische Beredsamkeit, auch wenn sie von den Lippen und dem Herzen von Castelar stammt, und ist Prosa sogar das Poem (verzichten wir auf das Beispiel! . . .), wenn es vom Katheder aus oder auch aus dem Pergament heraus eine Lektion erteilt oder eine Predigt hält.

Sollte nun die Musik darin eine Ausnahme machen und nicht gleichfalls in Anbetracht der Poesie, die alle in ihr kennen, auch ihre prosaische Seite haben?

Existiert, ja oder nein, eine praktische Musik, eine dem gewöhnlichen Leben dienende, aus rein konventionellen Zeichen gemachte, von den gewohnten ästhetischen, rhythmischen, melodischen, harmonischen Banden ebensowenig allzusehr eingeengte Musik, wie die landläufige sprachliche Prosa entbunden ist von jeder metrischen Fessel oder euphonischen Verpflichtung? Denn, wenn das wäre, so wäre ohne weiteres die geniale Phantasie von D'Azeglio verwirklicht, der sich fragte, ob nicht möglicher Weise die Musik eine verlorene Sprache bedeute, deren Sinn den Menschen, die nur das Gedächtnis von ihrem Klange bewahrt haben, abhanden gekommen wäre.

11. Allein, ist das nicht eine Träumerei? Oder bis zu welchem Punkte ist es eine solche? Bestand die Prosa der Musik seit den Anfängen dieser Kunst, und ging sie, wie D'Azeglio annimmt, der Poesie sogar voraus, oder ging und geht noch die Poesie der künftigen Prosa vorher?

Stoff, um auf diese Fragen zu antworten, bieten uns in reicher Fülle gar viele Schriftsteller, die sich freilich die gleichen Fragen, wenigstens in diesen Ausdrücken, noch nicht gestellt haben. Wir wollen indes, als höchste Vertreter zweier entgegengesetzter Theorien, einerseits Richard Wagner und andererseits Herbert Spencer hier nur in Betracht ziehen und einmal zusehen, wie viel Wahres und Gutes bei jedem von beiden sich finde.

Der Autor von „Oper und Drama“ (es sei gestattet, daß ich nicht seine ziemlich dunklen Worte, sondern nur den Gedanken wiedergebe!) sagt: die Melodie, wohlverstanden die vokale, ist die erste Offenbarung der menschlichen Seele wie der Seele der Tiere; wir können uns eine Idee von jener ältesten Sprache bilden, wenn wir die unartikulierte, von verständlichen Konsonanten freie, nur aus Vokalen gebildete und sehr von Gebärden unterstützte Sprache der Stummen oder die der Idioten anhören, eine hervorragend poetisch-musikalische Sprache, in der die Klänge unmittelbar die Dinge wiedergeben, indem sie die Alliteration verwenden — d. h. die Verbindung ähnlicher Klänge, die aus etymologischen und onomatopoetischen Gründen verwandte Bilder hervorrufen —, um dem freien Umherschweifen der Phantasie ästhetischen Charakter zu geben. Allmählich kühlte die Kultur jene so warme und farbenfreudige Sprache ab, schematisierte sie, vermischte, kombinierte, veränderte die natürlichen Wurzeln der Worte, zog sie zur Verdeutlichung abstrakter, unsichtbarer und unfaßbarer Ideen heran, und so ergab sich die gegenwärtige eigenwillige, differenzierte und fast von allem, was an Ursprünglichem übrig ist, befreite Sprache, so das aus der Musik entstiegene Wort, so (füge ich zur Verdeutlichung hinzu), die Prosa, deren Mutter die Poesie ist.

Hingegen sagt der Autor der Studie *„On the origin and function of music“*: Nein, die Entwickelung des Geschmacks geht gerade im entgegengesetzten Sinne: die Sprache (die Prosa, würde ich sagen) geht der Melodie (demjenigen, was ich in allen Künsten Poesie nenne) und der reinen Musik (die die reinste Poesie ist) voraus; diese ist nur deren letzte Quintessenz, die höchste Philosophie, die zur Entfaltung gekommen ist im Gesange, der von der Deklamation abstammt, welche ihrerseits die Tochter des Rezitativs ist, das wiederum nur eine lebhafter akzentuierte, deutlicher rhythmische, offener in Maße zerschnittene und mit Wiederholungen und Ritornellen reich ausgestattete, von der Wallung der Gemütserregung, der Beständigkeit der Idee, der Aufdringlichkeit der Anschauung bestimmte Rede ist. Die von den niedersten Völkern ebenso wie von unseren Kindern gebildeten und gesungenen Verse oder Strophen sind nichts weiter als monotone und unregelmäßige, der Prosa nach Form wie Inhalt sehr nahe stehende Rezitative — der Form nach, denn ihre Metrik ist nur scheinbar und zurückzuführen lediglich auf das wiederholte Wiederkehren

von zwei oder drei Phrasen, die doch nicht immer dieselben sind; und dem Inhalte nach, denn sie werden nur eingegeben von den Geschehnissen des Tages, von den gewöhnlichen Bedürfnissen, den üblichen Jagd-, Fischerei-, Kriegsabenteuern und, wenn überhaupt, so auch von Liebesabenteuern im rohesten und ganz physiologischen Sinne des Wortes Liebe. Die wahre Poesie, die künstlerische Poesie kommt später, wenn man sich von der alltäglichen Wirklichkeit, von den rohen Geschehnissen, von den praktischen und unmittelbaren Anforderungen wieder frei macht.

12. Nun bemerke ich gegen Spencer, daß diese Gesänge nicht die einzigen sind in der außergeschichtlichen und kindlichen Periode, sondern daß sie jene wirklich und völlig poetischen, in denen, wie wir früher gesehen haben, jeder positive Inhalt völlig fehlt oder nur äußerlich und zufällig vorhanden ist, begleiten, ja bisweilen mit ihnen verknüpft und vermischt sind; und überdies, daß sie in den meisten Fällen nicht gemacht werden, um einem Anderen die Worte zu sagen, aus denen sie sich zusammensetzen, sondern wie zur Entladung einer inneren Spannung, wie zur Befreiung von einem Phantasma, von einer beharrenden Vorstellung, von einem allzu lebhaften Eindrucke, von welchen sich der Sänger erfüllt, gequält, verfolgt fühlt; und wenn dies nicht Poesie ist, so wüßte ich wirklich nicht mehr, wo ich den Begriff von Poesie hernehmen und wie ich ihre Definition finden sollte.

Und gegen Wagner, dessen Lehre mir, wenigstens in ihren wesentlichen Zügen, von den Tatsachen jedenfalls besser gestützt erscheint, erhebe ich den Einwand, daß die primitive Sprache, von der er spricht, sicherlich nicht ganz Poesie ist, weder wörtliche noch musikalische, sondern zum guten Teil reine und einfache, rohe und formlose Prosa, die, so gut es geht, die Bedürfnisse, die Triebe, die Geschehnisse, das Leben der flüchtigen Stunde ausdrückt ohne irgend welche ästhetische Ausstrahlung, ohne irgend eine, noch so rudimentäre Kunstabsicht und Kunstform.

Die Wahrheit ist mithin in einer dritten, einfacheren und weiteren Lehre gelegen, die sich auch besser mit den allgemeinsten Voraussetzungen sowohl Spencers wie Wagners verträgt und, was die Hauptsache ist, die mit allen, von uns bereits vielfach erwähnten Tatsachen, die sowohl Musik wie Sprache wie auch Mimik in ihren niedersten tierischen und menschlichen Formen betreffen,

zusammenstimmt: in der Annahme nämlich, daß diese, sowie der Gesang, der sie verknüpft, und der poetische und prosaische Inhalt, der in ihnen verkörpert ist, gleichaltrig und verschwistert sind von Anfang an und verschiedene, aber einander nächststehende Aufgaben erfüllt haben, die erst mit dem Fortschritte, der Komplikation und der Vervielfältigung der menschlichen seelischen Funktionen anfingen, sich genau zu differenzieren, sich zu sondern und in drei selbständige Künste zu konstituieren, von denen jede ihrerseits bald eine prosaische, bald eine poetische Richtung annimmt je nach der Disposition des Augenblicks, d. h. je nachdem ein praktischer und positiver oder hingegen ein phantastischer und kontemplativer Charakter dem Auszudrückenden vorzugsweise eignet.

Im Anfang ist die eigentümliche Form der beiden Richtungen noch wenig unterschieden, denn ursprünglich ist, beim Kinde wie beim Wilden, das ganze Leben träumerisch, und alle Einbildungen werden für objektive Tatsachen genommen; aber später, langsam, allmählich heben sich die beiden Welten von einander ab; und endlich kommt man bei der heutigen an, wo alle Dinge der praktischen Vernunft, des Willens, des Tatlebens unter den erwachsenen und zivilisierten Menschen vermittels unförmiger, farbloser, schematischer Zeichen und Symbole gelenkt, erschlossen, dargestellt, festgehalten oder aufgezwungen werden, und nicht mehr von lebhaften, vollständigen, beseelten, vermöge direkter und sympathischer Suggestion antreibenden oder hemmenden Bildern — wie das bei den höheren Tieren, den primitiven Völkern, unseren von Alphabet, Algebra und Abstraktion noch verschonten Kindern geschieht; und alle Dinge bei uns werden somit notwendig gegründet auf die Verwendung von immer weniger ästhetischen und immer mehr technischen Mitteln, die sich durch natürliches und schweigendes Übereinkommen oder durch sozialen und schulmäßigen Zwang auf immer weitere Gruppen von Kennern ausdehnt.

13. In der Tatsache des Wortes hat sich dieses mehr oder minder spontane Übereinkommen bereits ausgiebig, ja allgemein, fixiert und verbreitet. Und wie ich an anderen Orten des mehrfachen mich bemüht habe, gegenüber den Lokal- und Nationalfanatikern der Sprache ebenso wie gegenüber den betörten Fabrikanten und Aposteln von Nirgendlandsprachen und Volapüks zu erweisen, strebt dieses Übereinkommen langsam, aber unausweich-

lich, aus eigener Kraft, vermöge einer kontinuierlichen Ausbreitung, Durchdringung und Verschmelzung aller Kultursprachen dahin, eine einzige wunderbare und überreiche Weltsprache zu schaffen; deren Werden kündigt sich bereits an in den Zeitungen, in der Sportwelt, in den Marinekreisen, in den internationalen Stätten, und ungeachtet der Sprachpedanten aller Länder, immer sicherer, bestimmter und unverkennbarer.

Inzwischen hat sich ein ähnliches und paralleles Übereinkommen auch in der Tatsache des mimischen Zeichens eingeführt und ausgestaltet, so in den Winken der Hände oder des Kopfes, mit denen man Ja oder Nein sagt, mit denen man herbeiruft oder zurückweist, ermutigt oder mißbilligt, und im Alphabet, ja sogar im mimischen Wörterbuch der Taubstummen. Und noch besser und genauer hat es sich eingeführt und reguliert in der Tatsache des linearen und chromatischen Zeichens wie in den Buchstaben des lateinischen, deutschen oder slavischen Alphabets, in den römischen oder arabischen Zahlen, in den musikalischen Noten, in den Punkten und Strichen der telegraphischen Mitteilungen, in den raschen Hieroglyphen der Stenographie, in den Farben der Briefmarken der verschiedenen Länder, die deren Preis allenthalben in gleichförmiger Weise verdeutlichen, in den nautischen, semaphorischen, eisenbahntechnischen Signalen, in den Bändern von mannigfacher Farbe, in den Kombinationen von roten, weißen, gelben, grünen, blauen Scheiben und Lampen, in den in bestimmten Abständen geworfenen Strahlen oder Raketen, um etwas und nicht vielmehr etwas Anderes zu sagen. All das ist, sicherlich, ästhetisch und nicht bloß praktisch, wenngleich man für gewöhnlich der ästhetischen Seite zu wenig Rechnung trägt: gerade, weil es vornehmlich und hauptsächlich praktisch ist und dies also auch bleibt, wenn es als Kunst aufgefaßt wird, ist es Prosa.

Hingegen hat sich in Sachen der Musik ein ähnliches Übereinkommen nur erst innerhalb sehr enger Zirkel zumeist berufsmäßigen Charakters eingeführt, für welche die musikalische Prosasprache, wenn auch in nur eben skizzierten Formen und mit einem noch recht armen Wörterbuch, so doch bereits eine wirkliche Existenz und eine sichere Behauptung hat. Sie beginnt dergleichen aufzuweisen unter den Tieren, von denen nicht wenige so viele verschiedene, wenngleich unartikulierte und deshalb nur

musikalische Stimmen besitzen, um ihre Bedürfnisse auszudrücken und ihre allgemeinsten Erregungen mitzuteilen: furchtsame und süße oder rauhe und heftige, starke, unterdrückte, fließende, gutturale, abgebrochene, tiefe, scharfe Stimmen, Fistelstimmen, wogende, zitternde, beharrende, skandierte, rhythmische Stimmen . . ., mit denen sie einander rufen und schmeicheln oder herausfordern und bedrohen, Freude und Zorn entladen, den Gefährten Alarm in der Gefahr geben oder die Nachricht von der Entdeckung reichlichen Speisevorrats zukommen lassen, sich von fern begrüßen in gemessenen Pausen, kurz, sich untereinander verständigen, manchmal selbst dann, wenn sie von verschiedener Gattung oder Familie sind, mit fröhlichem Gezwitscher, Gegacker, Gepiepe, Geschwätz den Wald belebend und den liebevollen und lernbegierigen Menschen die göttliche Sprache der Natur lehrend.

Und der Mensch, der Jäger, Naturforscher, Dichter lernt sie in der Tat sehr leicht, und bisweilen spricht er sie auch oder läßt sie von eigens gemachten, einfachsten Instrumenten sprechen und versammelt so um sich, sei es aus edlem Gefallen, sei es zu schnödem Verrat, die Vögel oder die Säugetiere, seine Lehrmeister.

Umgekehrt ferner lehrt der Mensch die Haustiere eine eigentümliche Sondersprache, die, möge sie nun artikuliert sein oder nicht — meistenteils ist sie es nicht — diese sicherlich nur nach dem Tone, nach dem Rhythmus, nach jenem für jedes Zeichen charakteristischen verschiedenen Akzen verstehen: allenthalben ruft derselbe Pfiff oder derselbe Lippenschlag den Hund oder die Katze; dieselben Laute geben dem Pferde, dem Esel, dem Maultier just dieselben Befehle; und die gleichen, so gut in geschriebene Musik, in das kosmopolitische Leitmotiv der ländlichen Arbeit übersetzbaren Schreie treiben die an den Pflug gespannten Ochsen an.

14. Ist nun diese rudimentäre Sprache, dieses unentschiedene Mittelding zwischen Wort und Musik, nicht vielleicht ein Überbleibsel jener vergessenen primitiven Sprache, von der D'Azeglio so genial phantasierte? Und ist es nicht vielleicht auch jenes erste wirre Stammeln des Kindes, das noch auf seinen unverläßlichen Beinchen hin und her taumelt, ein Stammeln, das uns Literaten und Philologen unverständlich ist, mit dem sich aber die

Kinder jedes Landes, wenn sie sich zusammenfinden, recht gut untereinander verständigen? Und die Schreie, die viel mehr Musik als Sprache scheinen, der umherziehenden Händler? Wer begreift's, was sie sagen, in Genua oder in Venedig, in Neapel oder in Palermo, in Mailand oder in Rom? Allein wie rufen jene so konstanten und charakteristischen Noten, nachdem man einmal gesehen, worum es sich handelt und was sie anbieten, Person, Ort und Zeit wach! Weder eine Photographie, noch ein Gemälde, noch eine Statue, noch ein Kinematograph, noch vielleicht die direkte, aber stumme Vision selbst dürften ein solches Vermögen idealen Erweckens besitzen!*)

Gewiß, es existiert die Prosa der Musik, nur ist sie noch im interjektiven und zusammenhanglosen Stadium und hat sich noch nicht zur Rede, zum zusammenhängenden und einheitlich geleiteten Vernunftausdruck gebildet wie das so viel längere Zeit entwickelte und vervollkommnete Wort. Aber von dem, was sie werden kann, ist bereits eine Probe, eine blasse und kalte Probe das Ticken des Telegraphen, welches für das Ohr (nicht das Auge!) des Beamten während Stunden und aber Stunden eine nicht minder klare Sprache spricht wie die gewöhnliche, stimmliche.

Ebenso geben die Trommel- und Trompetensignale in der Kaserne und auf dem Waffenplatz in klingender, absolut konkreter Prosa nicht nur dem Soldaten, sondern auch den Pferden, die auf sie mit gleicher Raschheit achten und sie klug verstehen, den Befehl, aufzustehen oder zur Ruhe zu gehen, sich zu bewegen oder Halt zu machen, sich nach rechts oder nach links zu wenden, sich zu zerstreuen oder zu sammeln,

---

*) Wäre ich Komponist, so wollte ich eine symphonische Dichtung ohne Worte versuchen mit dem Titel „Italia" und in ihm unsere typischsten Gegenden, eine nach der anderen aufrufend, besingen, indem ich die charakteristischen Rufe ihrer Städte und Landschaften, die Kadenzen und Akzente ihrer Dialekte, die eigenartigsten lokalen Klänge, diejenigen, die aus den verschiedenen Industrien und Handelszweigen, aus der verschiedenen Natur, aus der eigentümlichen Anlage der Orte und Stämme hervorbrechen, stilisiert und in verschiedene regelmäßige Teile gebracht, kurz wirklich in Musik gesetzt und nicht einfach registriert oder nachgebildet darstellte; und das wäre vielleicht wertvoller als ein ganzes Album von Ansichten und Photographien: es wäre die Poesie des Vaterlandes, während die graphische Darstellung zumeist ihre Prosa bleibt.[49])

in den Sattel zu steigen oder abzusitzen, zum Angriff vorzudringen oder Rückzug zu nehmen, die Waffen zu präsentieren oder Feuer zu geben, die Zelte aufzustellen oder die Mahlzeit anzurichten. An Bord der Schiffe besagen das Pfeifen des Bootsmannsmaats und der Glockenschlag des Steuermanns die Wendungen des Windes und die Veränderungen der Fahrtrichtung, die Ablösungen der Wache und die Stunden des Essens, die gewöhnlichen und die außergewöhnlichen Geschäfte der Leitung und der Reinigung des Schiffes, das Manöver der Segel und der Anker, der Einschiffungen und der Kräne. In den kirchlichen Gebräuchen künden die Anschläge der Glocken je nachdem die Tages- und die Nachtstunden, die Früh- und die Abendandachten, die Messen und die Segenerteilungen, die Geburten und die Verehelichungen, die Sterbeleiden und die Toten, die öffentlichen Freuden und die gemeinsamen Unglücksfälle. Auf den Eisenbahnstationen und längs der Bahnschienen bezeichnen die elektrischen Glocken, die Pfiffe der Zugführer, die Horntöne der Wärter, das Gezisch der Lokomotiven musikalisch, aber in Prosa, Abfahrt, Durchfahrt und Ankunft, begrüßen sie die langen geräuschvollen Brücken, die dunklen widerhallenden Tunnels, die von Barrieren abgesperrten Querstraßen, die weißen kleineren Stationen, über die es im Fluge hinweggeht und die mit einem heftigen Rauschen auf den schon wieder fernen Sturmwind zu antworten scheinen.

15. Eine musikalische Prosa, die im Unterschiede von der Poesie auch genau und streng in sprachliche Prosa übersetzbar ist, gibt es mithin bereits, wenngleich sie von Kritikern und Musikern vernachlässigt und leider meist verkannt wird. Sie ist, wie gesagt, heute natürlich noch weit entfernt von der Kompliziertheit, der Vervollkommnung und den Gipfelpunkten der großen Kunst, zu der, auch in dem praktischen Felde einer Gestaltung des angewandten Gedankens, es seit Jahrhunderten bis zu heute die Literatur gebracht hat. Allein nichts steht im Wege, daß auch ihr eines Tages der Ruhm winkt: gingen etwa nicht Jahrtausende dahin, bevor auch in der Literatur die wahre Prosa sich ebenso kräftig wie schön, ebenso gehaltvoll wie schmuckreich entfaltete aus einer konfusen und bizarren und halb nichtssagenden Poesie?

In dieser neuen Musik, in dieser anderen, sowohl verschieden aufgefaßten als auch radikal revolutionären Musik der Zukunft,

wird die ästhetische Phrase stets, wie in der von Tatsachen und Ideen erfüllten Prosa, zusammenfallen mit der bedeutungtragenden Phrase, oder, um mich besser auszudrücken, wird jede Phrase bedeutungtragend und ästhetisch zugleich sein: denn wenn sie nur ästhetisch sein wird, wird sie auch wiederum nur reine Poesie sein, und wenn sie nur bedeutungtragend sein wird, ohne schön, ohne dem Ohre angenehm zu sein, wird sie sich dadurch von selbst und dadurch allein aus dem Bereiche der Kunst ausschließen.

Als Sprache wird diese musikalische Prosa indes nicht ein Duplikat der wörtlichen Poesie sein. Wie in der Statistik eine Zahlenreihe oder eine Vergleichstabelle etwas Anderes ist als eine graphische Darstellung in Linien, Vielecken, Kreisen, Figuren, Netzen, in Farbenabstufungen, so wäre es ein ander Ding und besäße es verschiedene Evidenz und Überzeugungskraft, dieselben Verhältnisse mit Höhe, Dauer oder Intensität der Noten zu kennzeichnen und z. B. den Klangfarben die Aufgabe zu überlassen, die Qualität der Dinge, um die es sich handelt, zu charakterisieren.

16. Die musikalische Prosa würde sich jedenfalls unter bestimmten Umständen und, um verschiedenen Anforderungen zu genügen, wertvoll erweisen: zum Anfange dort, wo es angebracht ist, sich mit stärkerer, mächtigerer und unpersönlicherer Stimme, als es die menschliche ist, vernehmlich zu machen und größere und zugleich einfachere Dinge vor gewaltigeren, größeren und unruhigeren Versammlungen, als es die gewöhnlichen sind, zum Ausdrucke zu bringen. Wir haben hierfür bereits Beispiele in den drei berühmten Trompetenstößen der Polizei, die kurz und entschieden im Namen des Gesetzes — — oder in dem des Schiedsrichters sprechen, ganz nach dem Temperament und dem Humor dessen, der sie befehligt; in den springenden Takten und den Ritornells der Königsfanfare, des Garibaldi-Hymnus, der achtundvierziger Lieder, der offiziellen und dynastischen Hymnen der verschiedenen Mächte, die in gewisser Weise deren klingende Fahnen sind und deren Einrichtungen, Bestehen oder ferneres Begehren in hörbare Symbole übersetzt haben; sowie in den noch kaum angedeuteten Liedern, die in sich die Tradition, den Ruhm, das Wollen eines ganzen Volksstammes, einer ganzen Partei zu-

sammenfassen, in den alten traditionellen, geschichtlichen, volkstümlichen Liedern, von denen in kritischer Stunde ein einziger Takt genügt, um einen Aufstand zu erregen oder zu beschwichtigen, eine Schlacht gewinnen oder verlieren zu machen; ferner in den prophetischen Tönen manches den Umsturz heischenden und verdammten Gesanges, der vielleicht übermorgen unverletzlich und geheiligt sein wird, da er musikalisch das Recht und die Stärke der neuen Herren symbolisiert; endlich in den liturgischen Psalmen und den kirchlichen Sprüchen eines jeden Kults, die in wenigen Noten den ganzen Glauben und die ganze Demut von Tausenden oder Millionen von Gläubigen verdichten und die auch die nicht vulgären Ungläubigen nur mit Achtung hören, weil in ihnen, wie auch immer versinnlicht, verwandelt, verraten und erniedrigt, die göttliche Stimme des Ideals erklingt.

All das nun, vereinfacht, verdichtet, schematisiert und zugleich wie zum Ersatz bereichert und auf alle Seiten des Gemeinschaftslebens zuletzt ausgedehnt, wird sehr wohl fähig werden, nach und nach vermittels typischer Phrasen, charakteristischer Motive, notorischer und vom Brauch geheiligter, gefürchteter oder geliebter, geehrter oder verwünschter Themen akustisch die großen Phantasmen zu erwecken vom Vaterlande oder von der Menschheit, von der Monarchie oder der Republik, von der Macht oder dem Recht, vom Gedanken, der bewacht, oder der Arbeit, die schafft, von den befreundeten Völkern oder den rivalisierenden Nationen, von den Generationen, die waren, und denen, die kommen werden, vom Leben und vom Tode, von Vergangenheit und Zukunft, von der Kraft und dem Stoff, von der Natur, die sich immer in wunderbaren Metamorphosen entwickelt, und vom immanenten Gotte, der durch die vielgestaltigen und vergänglichen Erscheinungen hindurch verbleibt ein Ewiger, Unveränderlicher, Unteilbarer und Unermeßlicher.

ANMERKUNGEN DES HERAUSGEBERS.

Der erste Abschnitt der „Einleitung“ entspricht dem gesamten *„A chi legge“* und dem *„Prologo“* bis inkl. Zeile 17 des ersten Abschnitts im italienischen Original. Die Ausführungen des Verfassers sind insoweit nicht übernommen worden, als sie das aus der Aufnahme seiner früheren Arbeiten erwachsene Verhältnis des Verfassers zum italienischen Publikum, sowie eine Kommentierung des Inhalts und der Form vorliegenden Buches betreffen, die für die deutsche Ausgabe nicht von Belang sein kann.

1 (Seite 4). Ähnlich, mit Spinne und Maus, Bettina von Arnim (vgl. „Musik“, IV, 23, S. 320 f.).

2 (S. 5). C. Claus charakterisiert in seinem Lehrbuch der Zoologie den Mechanismus bei der Familie *„Acridiidae*, Feldheuschrecken“ folgendermaßen: „Die Männchen produzieren ein schrillendes Geräusch, indem sie den gezähnten Innenrand der Hinterschenkel an vorspringenden Adern der Flügeldecken anstreichen. Aber auch bei den Weibchen ist dieser Stridulationsapparat, wenngleich rudimentär und nicht stärker ausgebildet als bei den männlichen Larven, vorhanden, und es vermögen somit die Weibchen mancher Arten schwache zirpende Töne hervorzubringen.“ Von der Familie *„Gryllidae*, Grabheuschrecken“ (und Grillen) sagt Claus ebendort: „Das Männchen bringt durch Aneinanderreiben beider Flügeldecken, die übrigens die gleiche Bildung (Zähne einer Flügelader der Unterseite und vorspringende glatte Ader der Oberseite) haben, schrillende Töne hervor, wahrscheinlich zum Heranlocken des Weibchens.“

3 (S. 8). Die Notenbezeichnungen des Originals sind die italienisch-französischen. Das italienische Notensystem, erfunden von dem Benediktinermönch Guido von Arezzo in der ersten

Hälfte des 11. Jahrhunderts, hat die sieben Grundnoten *do* (früher: *ut*), *re*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *si* entsprechend den bei uns üblichen Bezeichnungen *c*, *d*, *e*, *f*, *g*, *a*, *h*.

4 (S. 8). Die musikalische Empfänglichkeit der Pferde ließe sich mannigfach illustrieren. Besonders beachtenswert sowohl in betreff der Pferde wie der Tiere überhaupt sind Beobachtungen, die kürzlich in Berlin an einem rassigen, während mehrerer Jahre von seinem an Reklame oder Geldgewinn keineswegs interessierten Besitzer zu eindeutigen Reaktionen herangebildeten Hengste gemacht worden sind. Diesen Beobachtungen des sogen. „klugen Hans" ist seitens unberufener Interpreten eine zu weitgehende Bedeutung beigelegt worden, derart, als wären sie zureichend, die bisher herrschende Überzeugung zu beseitigen, daß die Tiere infolge des Mangels artikulierter Sprache nur eine sehr beschränkte Fähigkeit besitzen, zu denken, Begriffe zu bilden und festzuhalten. Erheblich unabhängig von solcher Auslegung ist der auf nur elementare psychische Vorgänge bezügliche Inhalt des folgenden Berichts der „National-Zeitung":

„Der Beginn des Rigorosums verzögerte sich, da in einem benachbarten Hofe eine Drehorgel ihre greulichen Töne hören ließ, durch die nicht nur die anwesende Menschheit, sondern auch das „unvernünftige" Tier nervös gemacht wurde. Endlich war der große Moment gekommen. Die Prüfungskommission bestand aus Professor Max Schillings, dem Komponisten der „Ingwelde", der eigens zu diesem Zwecke aus München hierhergekommen war, und dem bekannten Psychologen der Berliner Universität Professor Max Dessoir. Nachdem Herr v. Osten die Ziffern angegeben hatte, mit welchen Hans die einzelnen Töne bezeichnet (c = 1, h = 7, a = 6 usw.), zogen sich die dem Tiere bekannten Herren für den größten Teil der Zeit vollständig in den Hintergrund zurück. Professor Schillings gab auf einer kleinen Klappharmonika einen Ton an. Hans tippte sofort mit dem Huf in den Sand, welcher Ton es war. Nach zahlreichen, allermeist gelungenen Versuchen wurde Hans auf eine schwerere Probe gestellt. Es wurden ihm durch gleichzeitigen Gebrauch mehrerer Klappen verschiedene Töne auf einmal an die gespitzten Ohren geblasen. Hans gab richtig an, wieviele Einzeltöne zusammen-

geklungen hatten. Der Examinator wiederholte dasselbe Experiment in einer anderen Variation von Tönen und fragte dann die Zunächststehenden, wieviele Töne es gewesen seien. Einige Herren beantworteten die Frage richtig. Dann aber wollte Professor Schillings von denselben Herren wissen, welche Töne denn eben zusammengeklungen hatten. Keine Antwort. Hans aber wußte es! Er gab zuerst die Zahl der Töne und dann unter der Verblüffung der ganzen Gesellschaft der Reihe nach ihre Namen e, h und f an!" — Indessen muß man sich hüten, diese Angaben in vollem Umfange anzunehmen; denn auch sie setzen eine erhebliche Befähigung zu Begriffsbildungen und sprachlichem Ausdruck voraus und beruhen, wie genaueste Nachprüfungen seitens des Prof. C. Stumpf dargetan haben, nicht wenig auf der Schärfe und Raschhei der Gesichtswahrnehmungen des Pferdes, das in diesen Fällen auf die unwillkürlichen und unbewußten minimalen Bewegungen geachtet hat, mit denen die Experimentatoren ihr eigenes Denken begleiten. Bewiesen wird hier nur — und nur deshalb ist der Bericht hierher gesetzt — die hohe musikalische Empfänglichkeit des Pferdes und ihre Basierung auf sehr differenzierte Gehörsempfindungen.

5 (S. 9). An meinem Bernhardiner Hunde habe ich eine Fülle planmäßiger und gelegentlicher Beobachtungen gemacht, die sowohl die sehr differenzierte Empfänglichkeit des Tieres gegen Töne, Melodien und Geräusche wie eine spontan und auf Anregung sich äußernde Befähigung zur vokalen Erzeugung ästhetisch bewerteter Töne belegen. Er hält sich z. B. in der Nähe des Klaviers und bleibt ruhig lauschend, wenn ein Kundiger einfache Lieder in mittlerem Tempo spielt, aber er entfernt sich oder ist unruhig bei einem schlechten Spieler, bei komplizierten höheren Musikstücken und bei sehr langsamem, gesucht langsamem und bei raschem Tempo. Er wird beim Marsche aus seiner natürlichen Unlust zur Weiterbewegung erweckt und hält sich im Takte, z. B. bei „Ich hatt' einen Kameraden usw.", er wird aber noch unlustiger und bleibt zurück z. B. bei „Das Wandern ist des Müllers Lust etc." Wenn ein bös oder launig gemeintes Bellen guten Klang hat, wiederholt und variiert er es, offenbar aus purem Vergnügen daran, seine Stimme zu betätigen und zu hören, noch

nachdem der Anlaß zum Bellen völlig beseitigt ist. Winkt ihm ein guter Bissen, so hat er, wenn er nicht durch Erheben einer Vorderpfote oder Aufrechtsetzen darum bittet, die Gewohnheit, ganz melodisch (meist langgezogen und hoch) Töne von sich zu geben, die, je länger er warten muß, desto kräftiger und klangvoller werden und sich schließlich zum kurzen einsilbigen Bellen wandeln, — Töne, die er mit oder ohne Demonstration der Belohnung auf die Aufforderung „Singe mal!“ gleichfalls und in allen Variationen produzieren kann. — Ein kleiner Rattler im Hause einer befreundeten Familie brachte es in der Gesangskunst noch erheblich weiter und hatte zwei, drei Melodien, natürlich einfachster Art und von kurzem Umfang, permanent im Gedächtnis. — Ein Königspudel des Herrn Jan Clermont spielte im Zirkus unter Begleitung des Orchesters auf dem Klavier die Melodie des Volksliedes *„Home sweat home“*. Vgl. überdies II. Kapitel, 7. Abschnitt!

6 (S. 9). Auch den „Wilden“ sind derlei Prozeduren vielfach eigen. Wir finden sie ferner durchaus nicht selten bei Erwachsenen unter primitiven Lebensverhältnissen in den Kulturländern, und zwar sowohl zum puren vergnüglichen Zeitvertreib, wie — *mutatis mutandis* — als Formen der Verrichtung gemeinsamer (namentlich landwirtschaftlicher) Haus- und Feld-Arbeiten.

7 (S. 10). Im Besitze des Herrn Jan Clermont befindliche Hähne, die öffentlich ausgestellt waren, können auf Kommando in höherer und tieferer Tonlage krähen.

8 (S. 11). Auch der Kuckuck verdient, nicht unerwähnt zu bleiben. Am Schlusse des zweiten Satzes seiner Pastoral-Symphonie gibt Beethoven den Ruf des Kuckucks als große Terz wieder, und zwar durch das zweigestrichene d und das eingestrichene b. Beobachter wollen festgestellt haben, daß die Rufe des Kuckucks sich nur selten in einer großen Terz, häufiger hingegen in einer kleinen Terz und zumeist in verschiedenen Sekunden bewegen.

Sehr bedeutsam ist hier indes der Singschwan *(Cygnus musicus)*, über den sich mehrere ansehnliche Beobachter geäußert haben. So schreibt Schilling: „Der Singschwan entzückt den Beobachter nicht nur durch seine schöne Gestalt, das aufmerksame

kluge Wesen, welches sich bei ihm im Vergleich mit dem stummen Schwane sehr vorteilhaft in seiner Kopfbewegung und Haltung ausdrückt, sondern auch durch die lauten, verschiedenen, reinen Töne seiner Stimme, welche er bei jeder Veranlassung als Lockton, Warnungsruf und, wenn er in Scharen vereinigt ist, wie es scheint, im Wettstreite und zu seiner eigenen Unterhaltung fortwährend hören läßt. Wenn bei starkem Frostwetter die Gewässer der See außerhalb der Strömungen nach allen Seiten mit Eis bedeckt und die Lieblingsstellen des Singschwans, die Untiefen, ihm dadurch verschlossen sind, diese stattlichen Vögel zu Hunderten in dem noch offenen Wasser der Strömung versammelt liegen und gleichsam durch ihr melancholisches Geschrei ihr Mißgeschick beklagen, daß sie aus der Tiefe das nötige Futter nicht zu erlangen vermögen: dann habe ich die langen Winterabende und Nächte hindurch diese vielstimmigen Klagetöne in stundenweiter Ferne vielmals vernommen. Bald möchte man das singende Rufen mit Glockenlauten, bald mit Tönen von Blaswerkzeugen vergleichen; allein sie sind beiden nicht gleich, sondern übertreffen sie in mancher Hinsicht, eben weil sie von lebenden Wesen herstammen und unseren Sinnen näher verwandt sind als die Klänge des toten Metalls; dieser eigentümliche Gesang verwirklicht in Wahrheit die für Dichtung gehaltene Sage vom Schwanengesange, und er ist oftmals auch in der Tat der Grabgesang dieser schönen Tiere.“ Pallas bezeichnet den Klang des Singschwans als den von Silberglocken, Olafsen als den einer Violine.

9 (S. 12). Graeßner — ich zitiere nach Ernst Jentsch, Musik und Nerven I, S. 31 — gibt folgende Kennzeichnung der Nachtigallen und zugleich der Sprosser: „Soviel ich von Nachtigallen und Sprossern gehört habe, scheint mir festzustehen, daß die Nachtigallen, auch die größten Gesangskünstler unter ihnen, in festgegliederten Strophen, aber in verschiedener Reihenfolge und in verschiedenem Zeitmaße schlagen, je nach Stimmung und Tageszeit, während ein guter Sprosser die ihm eigenen Strophen derart abändert, daß von einer Aufeinanderfolge bestimmter Töne kaum die Rede sein kann. Lautet der Schlag der Nachtigall wie eine bestimmte, mit verschiedenen Einschaltungen und Vertönungen verwebte Weise, so erscheint der Schlag des Sprossers wie ein

Rezitativ, in welchem der Tondichter dem Sänger außerordentliche Freiheiten des Vortrages gestattet hat und von denen dieser solch ausgiebigen Gebrauch macht, daß man bei Wiederholung desselben Stückes, je nach Stimmung und Gefühl vorgetragen, dieses oft gar nicht wiedererkennt: so wunderbar verändert der ausübende Künstler. Der Eindruck ist natürlich tiefer, wenn anstatt der erwarteten Töne, Takte und Strophen ganz andere, neu aus dem Tonschatze gebildete Vertönungen folgen. Und darum gebe ich dem Sprosser den Vorzug vor der Nachtigall, weil er nicht allein Sänger, sondern auch Tondichter ist, weil er die ihm verliehenen Töne selbständig je nach Stimmung verändert."

10 (S. 12). Die musikalische Bewertbarkeit des Vogelsanges bestreitet z. B. aufs entschiedenste Ed. Hanslick, „Vom Musikalisch-Schönen". Vgl. hierzu ferner S. 27!

11 (S. 13). Über die musikalische Aktivität der Vögel finden sich in Wundts „Völkerpsychologie. Eine Untersuchung der Entwicklungsgesetze von Sprache, Mythus und Sitte" I, 1, S. 252 ff. u. a. folgende Ausführungen, die sowohl als Ergänzung wie als in mehrerer Hinsicht erhebliche Stützen der positiven und polemischen Argumentation hier bedeutsam sind. Bei den Singvögeln, sagt Wundt, sitzt der Tonapparat „an der Stelle, wo sich die Luftröhre in die beiden Bronchien gabelt (im unteren Kehlkopf), eine Einrichtung, die wahrscheinlich mit dem spezifisch musikalischen Charakter des Singtons der Vögel zusammenhängt. Indem nämlich hier die Luftröhre ein Ansatzrohr von regelmäßigen und unveränderlichen Dimensionen bildet, analog wie bei unseren Blasinstrumenten, mit konstantem Ansatzrohr, hat der Stimmapparat eine vorwaltend musikalische, zur Erzeugung von Tonmodulationen geeignete Beschaffenheit ...." Wundt spricht weiter von der Eigentümlichkeit mancher Singvögel, die Singtöne in harmonischen Intervallen aneinanderzureihen. „Zwischen dem menschlichen Kunstgesang und dem natürlichen Vogelgesang besteht in dieser Beziehung, wenn man von der sprachlichen Bedeutung der menschlichen Laute absieht, der Unterschied bloß darin, daß der Vogel über eine geringere Zahl von Lauten verfügt und daß sich diese in einer höchst einförmigen Weise wiederholen."

Unter den von Wundt zitierten, natürlicherweise nur annähernd getreuen Aufzeichnungen J. A. Naumanns in seiner „Naturgeschichte der Vögel Deutschlands“ über Lautbildungsweisen der Singvögel seien herausgehoben: Feldlerche: gerr gerl tried trih gier tie; Singdrossel: tik tik tik tik ticki dack dack; Nachtigall (guter Sänger): tiū tiū tiū tiū spe tiū squa tiō tiō tiō tiŏ tiŏ tiŏ tix qutio qutio qutio zquo zquo zquo zquo tzü tzü tzü tzü tzü usw.; Nachtigall (schlechter Sänger): ih ih ih ih wati wati wati wati dwati quoi quoi quoi quoi quoi qui ita lü lü lü lü lü lü lü lü wati wati wati usw.; Wiener Sprosser *(Sylvia philomela)*: qvepicktiaz zerrrrrrrrrrrrtez jacob jacob jacob qvoarck qvoarck qvoarck tott tott tott tott tott philipp philipp philipp.

Weit deutlicher als die Lautartikulation, führt Wundt aus, ist die Tonmodulation des Vogelgesangs ausgebildet, die sowohl in einzelnen Tönen wie, bei den besseren Sängern, in ganzen Tonfolgen durchaus musikalischen Charakter hat. „Terzen und Quinten, daneben zuweilen Oktaven und ganze Töne bilden hier die regelmäßigen Aufeinanderfolgen, neben denen es freilich auch an unharmonischen Abweichungen nicht fehlt. Weniger ist der Rhythmus ausgebildet. Er fehlt zwar nicht völlig, ist aber doch nur in den allem Vogelgesang eigenen Wiederholungen des gleichen Tons, sowie in der gleichförmigen Aufeinanderfolge der Triller oder gewisser, immer wiederkehrender Tonläufe zu finden, nicht in wirklichen rhythmischen Melodien. Im ganzen läßt hiernach die musikalische Anlage der Singvögel zwei Stufen unterscheiden, die durch Übergänge verbunden sind. Die niedrigere Form besteht in einer, nur wenig durch melodische Kadenzen unterbrochenen, einfachen oder trillernden Wiederholung des gleichen Tones. Diesen Typus einfacher Tonwiederholungen zeigt z. B. die ganze Familie der Finken, wie Buchfink, Stieglitz, Sperling usw. .... Die zweite vollkommenere Form der Tonmodulation besteht darin, daß, meist rasch nacheinander und nicht selten durch Tonwiederholungen unterbrochen, Tonläufe zwischen zwei oder drei zu einander harmonischen Tönen eintreten. Indem diese ebenfalls in der Regel mehrmals sich wiederholen, geben sie sich als eine höhere Entwicklungsform der einfachen Tonwiederholung zu erkennen. Denn man darf vielleicht annehmen, daß diese durch den Triller allmählich in den Tonlauf übergegangen ist .... Je abwechslungs-

reicher die Tonmodulation wird, umsomehr kann sie natürlich variieren. Unter diesen Variationen sind diejenigen von besonderem Interesse, die bei einem und demselben Individuum je nach der Gemütslage stattfinden. Wir können sie namentlich bei unseren Zimmervögeln häufig beobachten, wenn es auch als Regel gilt, daß, sobald die Gemütsstimmung unter ein gewisses Niveau sinkt, der Vogel überhaupt zu singen aufhört. Die in dieser Beziehung beobachteten Schwankungen betreffen daher meist bloß die Gefühlsrichtungen der größeren oder geringeren Erregung und Spannung, letzteres z. B. bei der Neugier, zu der manche Vögel in hohem Grade geneigt sind. In der Dimension der Lust- und Unlustgefühle begegnen uns dagegen in den Gesangsweisen der Vögel im allgemeinen nur solche Schwankungen, die noch innerhalb der Lustrichtung liegen; die Annäherung an Unluststimmungen kündet sich bloß durch verlangsamtes Tempo, abnehmende Tonstärke und Tonhöhe an. Bei Schreck, Furcht, Zorn und anderen wirklichen Unlustaffekten gehen aber die Tonmodulationen regelmäßig in Schreilaute über, die dann mit entsprechenden Veränderungen der Artikulationslaute verbunden sind."

12 (S. 13). Der Ausdruck „Wilde" ist selbstverständlich nicht ganz streng zu nehmen. Die „Wilden", die uns bekannt geworden sind, ermangeln nicht absolut der gewöhnlich als kulturell bezeichneten Güter, sondern haben ihrer — und dies wegen der Armut der Tradition von Generation zu Generation — nur wenige. Es beruht diese Armut der Tradition, wie ich im Zusammenhang einer völkerpsychologischen Untersuchung des Zeitbewußtseins in Band I der „Annalen der Naturphilosophie" definiert habe, „einerseits auf der minimalen Intensität ihres geistigen Lebens und der geringen Ausbildung der Sprache als dem einzigen Ausdrucksmittel komplizierter und abstrakter Geistesinhalte, andererseits auf einem infolge der Neigung zum Nomadismus, die ihnen allen beizuwohnen pflegt, beständig geringen Bedürfnis, ein Bewußtsein ihrer Erfahrungen sich für irgend beträchtliche Dauer zu erhalten." Noch weniger kann natürlich von einer absoluten Primitivität der Kinder, unserer Kinder die Rede sein, die anatomisch-physiologisch und mithin psychisch-potentiell ein anderes und reicheres Erbe antreten als die Wilden und deren Geist in einer Sphäre sich entfaltet, die

namentlich in Form der Sprache geistigen Besitz darbietet, dessen Voraussetzungen und Elemente nicht erst erlebt, erworben und synthetisiert zu werden brauchen. Nichtsdestoweniger aber bestehen weitreichende Analogien im Verhalten und Werden des Wilden und des Kindes, die es zur Genüge rechtfertigen, sie beide als parallele Stadien in der Entwickelungsgeschichte des Geistes zwischen Tier und Kulturmensch hier gelten zu lassen.

13 (S. 14). Es ist, in Anbetracht namentlich der Ausführungen von Karl Bücher in seinem Buche „Arbeit und Rhythmus", hinzuzufügen, daß die Musik auf primitiven Stadien auch, und hier sogar vornehmlich, mit der Arbeit unlöslich verbunden ist, vom Arbeitstakt und Arbeitsinhalt in ihrem ganzen Charakter bestimmt ist, wie sie diese in gewissem Umfange selbst wieder bestimmt hat. Daß auch Tanz und Dichtung zu der Arbeit in inniger Beziehung ursprünglich gestanden haben und vermöge des ihnen allen gemeinsamen rhythmischen Elements natürlicherweise stehen, ist bekannt; das Abhängigkeitsverhältnis genau zu bestimmen, erübrigt sich indes an dieser Stelle um so eher, als sowohl die ethnologischen und historischen wie die psychophysischen und psychologischen Tatbestandsuntersuchungen noch weit entfernt sind, im vollen Umfange aufgenommen zu sein, geschweige denn einigermaßen abgeschlossen werden zu können.

14 (S. 14). Die „Musenkunst" der Griechen umfaßte sowohl die Musik im eigentlichen Sinne wie die Poesie, die Tanz- und Schauspielkunst; sie war der Inbegriff der der „Gymnastik" nebengeordneten notwendigen Themen einer freien, zu körperlich und geistig edelster wie eurhythmisch-harmonischer Bildung führenden Erziehung.

15 (S. 17). Heinrich Lichtenstein charakterisiert die Buschmann-Musik im übrigen folgendermaßen: „Aus der Ferne gehört, haben die einförmigen Töne durchaus nichts Unangenehmes, sondern etwas Klagendes, Sehnsuchtsvolles. Obgleich nur etwa 6 Töne auf dem Instrument (Gora) hervorgebracht werden können, die übrigens nicht in unserer diatonischen Leiter liegen, sondern ganz fremde Intervalle bilden, so gibt doch der schalmeiartige

Laut, der ganz seltsame Rhythmus und eben jenes Fremde, ich möchte sagen Wilde, der Harmonie dieser Musik einen eigenen Reiz. Harmonie ist es immer zu nennen, denn die Intervalle, obgleich nicht die unsrigen, stehen in gefälligem, dem Ohre verständlichem Verhältnis. Zwischen dem Grundton und der Oktave nämlich liegen nur drei Intervalle, deren erstes um weniges tiefer ist als unsere große Terz, das zweite liegt in der Mitte zwischen der kleinen und großen Quinte, das dritte zwischen kleiner und großer Septime, so daß man anfangs im kleinsten Septimenakkord modulieren zu hören glaubt. Doch liegt alles höher im Verhältnis zum Grundton; das Ohr fühlt weniger das Verlangen nach Auflösung in den reinen Dreiklang, es bleibt auch ohne dieselbe befriedigt. Geschickte Spieler bringen noch das zweite, sogar zuweilen das dritte Intervall in der höheren Oktave heraus. Doch sind diese hohen Töne etwas schneidend und selten reine Oktaven der entsprechend tiefen Töne. Eigentliche Melodien hört man nicht, es ist nur Wechsel dieser Töne, die lang gehalten werden, und vor deren jedem der Grundton vorschlägt. Es verdient bemerkt zu werden, daß diese Intervalle nicht dem Instrumente eigentümlich sind, sondern jeder, auch der Gesangmusik der afrikanischen Wilden."

16 (S. 17). Der Satz „die Kunst für die Kunst" ist in diesem Zusammenhange nicht ohne Berechtigung. Im übrigen aber ist er sowohl als Ausdruck einer historischen oder logischen Tatsächlichkeit wie namentlich als Postulat unhaltbar. Das haben gewisse, von dem Prinzip *„l'art pour l'art"* und dem hieraus konsequenterweise abgeleiteten *„l'art pour les artistes"* genährte Absurditäten der jüngsten künstlerischen Produktion zur vollen Genüge dargetan. Die Tatsache, daß ein seelisches Geschehen nie isoliert, vielmehr stets — direkt oder vermittelt — mit dem gesamten anderen seelischen Geschehen verknüpft ist, zeigt die naturgemäße Notwendigkeit eines Zusammenhanges der Kunst mit dem sonstigen Leben auf der produktiven und auf der rezeptiven Seite, — eines Zusammenhanges, der selbstverständlich nicht hindert, daß die bewußte geistige Arbeit dahin strebt, die verschiedenen seelischen Vorgänge gerade in ihrer Verschiedenheit zu betonen, um sie so — und nur so läßt sich ein solches Ziel erreichen —

aufs deutlichste in ihrer Virtualität erkennbar zu machen und der höchsten Vervollkommnung entgegenzuführen, die zwar zunächst eine spezifische Vervollkommnung ist, aber wegen des organischen Zusammenhangs der seelischen Vorgänge notwendig auch zu einer Vervollkommnung des gesamten geistigen und seelischen Habitus ausschlägt. Die Unhaltbarkeit der Behauptung und des Postulats „die Kunst für die Kunst" in dieser absoluten Form und aus dem genannten Motive erklären, besagt anderseits keineswegs, wie nicht erst begründet zu werden braucht, ein Eintreten zugunsten banausischer, philistermäßiger, kurz der nicht lediglich in sich gegründeten, vielmehr an äußeren Zwecken orientierten Kunstleistung.

Im übrigen ist die auf Darwin zurückgehende Behauptung von der Funktion der schönen Stimme als Lockmittel bezw. Ausstattungsvorzug bei der geschlechtlichen Auslese, und somit als Faktor der Sozietät, durch neuere Forschungen so vielen Anfechtungen unterworfen worden, daß man sie am besten vorläufig gar nicht berücksichtigt.

17 (S. 19). Dies mögen sich die Veranstalter von „Jugendkonzerten" *ad notam* nehmen! In erster Linie steht das natürlich Notwendige, und jedwede Direktive hat auch für das Geistige nur so viel Existenzrecht und so viel Wirkung, als sie den gegebenen Faktoren und den naturnotwendigen Vorgängen Rechnung trägt. Im besonderen Falle will das heißen, daß von vokalen Darbietungen, deren sprachliches Material in enger Beziehung zu dem Seelenleben der kindlichen Hörer steht, ausgegangen werden muß; daß man sodann erst vokale Darbietungen wählen darf, in denen das Musikalische vom Sprachlichen bereits erheblich emanzipiert ist, und zuletzt erst rein instrumentale Darbietungen. Das Instrumentale vorerst aber auch nur von jener Art, die der kindliche Hörer selbst nachzuschaffen geistig reif genug ist. Unsere Instrumentalmusik ist nämlich in hohem Maße abstrakt. Sie ist, wie sich Liszt in seiner Monographie „Die Zigeuner und ihre Musik in Ungarn" ausgedrückt hat, „unter allen Künsten diejenige, welche die Gefühle zum Ausdruck bringt, ohne ihnen eine direkte Anwendung zu geben, ohne sie mit der Allegorie der Tatsachen, wie die erzählende Dichtung, oder mit durch Personen darzustellenden Konflikten, wie das Drama der Bühne, zu umkleiden.

Sie läßt die Leidenschaften in ihrem eigensten Wesen glänzen und schimmern, sie befreit sie von dem Wechsel der Dinge, in deren Schoße sie sich langsam geformt haben, sie zieht die seelische Erregung gleichsam heraus aus jedem positiv Gegebenen und gibt sie durch den Ton wieder, ohne dabei Ursache und Wirkung zu bezeichnen! Unter allen Künsten ist keine so sehr wie die Instrumentalmusik geeignet, die Leidenschaften gereinigt von unedlen Schlacken und unheilvollen Verwirrungen nur in ihrer feinsten Quintessenz, in ihrer höchsten Bewegung wiederzugeben." (Vgl. hierzu II. Kap., 7. Abschnitt!)

Alle Darbietungen indes, auch und ganz besonders in den Jugendkonzerten, in vollendeter, absolut mustergiltiger Weise!

18 (S. 36). Es kann sich selbstverständlich in Anbetracht dieses Satzes vom Verhältnis des Physischen zum Psychischen und beider zu einem Dritten für den Leser nicht um ein vollgiltiges Argument handeln. Der Verfasser, dem das Metaphysische und Hypothetische seiner Behauptung nicht verborgen gewesen sein kann, hat hier von seinen, die Mehrheit der bezüglichen sonstigen Möglichkeiten abweisenden, wesentlich subjektiven Überzeugungen mehr geäußert, mehr in die Wagschale geworfen, als mit der Tragweite des in Rede stehenden Problems verträglich ist.

19 (S. 41). Da die Musik aber, wäre hier hinzuzufügen, alles Akustische aufnimmt, so gelangt sie später auch leicht in eine organische Beziehung zum gesprochenen Worte und zu einer musikalischen Ausdeutung und Stilisierung des Gehalts der Worte.

20 (S. 42). Wagners Jung-Siegfried versteht, nachdem er einsam im Walde gelauscht und mit dem Gehör in des Waldes Seele sich vertieft hat, die Stimme des Waldvögeleins.

21 (S. 43). Sowohl wegen der „Stimme" des Windes als wegen der musikalischen Qualifizierbarkeit von Geräuschen verdient das sogenannte „singende Tal" im Hundsrück Beachtung. Hier werden bei Südwestwind und erheblichem Temperaturunterschied zwischen dem unteren und dem oberen Teile des Tales stundenlang Töne gehört, die entferntem Glockengeläut und jenen zu

harmonischen Akkorden anschwellenden Klängen der sanft bewegten Aeolsharfe gleichen. Das „Singen“ beginnt unten im Tale, steigt langsam und dabei erstarkend höher, wird auf der Höhe wiederum allmählich schwächer, bis es gleichsam in der Ferne verweht wird.

22 (Seite 43). Es wird vielfach, und nicht zum wenigsten im Rahmen musikwissenschaftlicher Erörterung, eine absolute Heterogenität von Ton und Geräusch behauptet, in der Regel im Zusammenhang mit einem Bemühen, die Musik als eine Kunst erzeugter reiner Töne von der ihr angesonnenen Verwandtschaft mit den sonoren Leistungen der Tierwelt und der anorganischen Natur völlig abzulösen. Bei solcher Behauptung vergißt man, daß sich physikalisch Ton und Geräusch nur wie regelmäßig und unregelmäßig periodische Luftbewegungen unterscheiden und daß sich die unregelmäßig periodischen Luftbewegungen als aus mehreren regelmäßig periodischen zusammengesetzt denken und, soweit unsere bisherigen Vorrichtungen gestatten, experimentell nachweisen lassen. Man vergißt ferner, daß es auch in der kunstvollen Musik nicht völlig reine Töne gibt, daß vielmehr jeder Ton von einem mehr oder minder intensiven, in seinem Charakter hauptsächlich gemäß der Tonquelle variablen Geräusch begleitet ist. Im übrigen läßt sich die eigentliche Geräuschempfindung in der Regel unmittelbar in einen Ton oder in mehrere, rasch wechselnde Töne und einen allerdings unmittelbar nicht weiter analysierbaren Rest zerlegen, einen Rest, der gleichfalls als einfach und nur eben in unbestimmter Tonlage empfunden wird. Was endlich die subjektive Beziehung auf die Schallquelle betrifft, so unterscheiden sich Ton und Geräusch nur derart, daß diesem eine mehr diffuse und jenem eine mehr distinkte Quelle zugrunde gelegt zu werden pflegt. Wer erwägt, daß unsere Sprache eine der typischen Geräuschweisen ist, braucht am Ende überhaupt keine Argumente weiter gegen jene Behauptung absoluter Heterogenität von Ton und Geräusch bezw. menschlicher und natürlicher Musik. — Bemerkenswert ist bei dieser Gelegenheit das Neue, Originelle an Charpentiers „Louisen“-Oper, die (im Gegensatze zum deutschen Wagnerismus auf musik-dramatischem Gebiete) das Ertönen der Seele einer Weltstadt, die beabsichtigte Nachbildung des Klanglebens der Groß-

stadt in all ihren Lebensäußerungen und akustischen Regungen, gewesen ist.

23 (Seite 48). Goethe: „Götz von Berlichingen", 1. Akt.

Franz: Adelheid von Walldorf.

Weislingen: Die? Ich habe viel von Ihrer Schönheit gehört.

Franz: Gehört? Das ist eben, als wenn Ihr sagtet, ich hab die Musik gesehen. Es ist der Zunge so wenig möglich, eine Linie ihrer Vollkommenheiten auszudrücken, da das Aug sogar in ihrer Gegenwart sich nicht selbst genug ist.

Weislingen: Du bist nicht gescheit.

Franz: Das kann wohl sein. Das letzte Mal, da ich sie sah, hatte ich nicht mehr Sinne als ein Trunkener. Oder vielmehr, kann ich sagen, ich fühlte in dem Augenblick, wie's den Heiligen bei himmlischen Erscheinungen sein mag. Alle Sinne stärker, höher, vollkommener, und doch den Gebrauch von keinem."

24 (S. 48). Nicht ohne Zusammenhang hiermit ist die aristotelische Theorie des poetischen Dramas und im besonderen der „Katharsis". Wie sehr auch bei ihr die dem Drama immanente, die ästhetische Bedeutung von Mitleid und Furcht eine bestimmende Rolle spielen mag, so ist es meines Erachtens doch berechtigt, mit Jacob Bernays anzunehmen, daß Aristoteles dem Drama die gewissermaßen medizinische Aufgabe gesetzt hat, uns von den Affekten des Mitleids und der Furcht, die unseren Organismus beklemmen und beunruhigen, durch starkes Aufregen und Hervortreiben dieser Affekte zu befreien und so einen gesunden Gemütszustand in uns herzustellen.

25 (S. 50). Immerhin: wie es Menschen gibt, die — um mit den Worten Jodls zu sprechen — so stumpf für die Gliederung der Schallreize sind, daß ihnen der gröbste Marsch- oder Tanzrhythmus nicht in die Beine fährt, gibt es auch solche, die so stumpf für Tonqualitäten sind, daß sie eine auf- und absteigende Skala nicht zu unterscheiden vermögen.

26 (S. 53). Auch Plato nennt die Musik „Mitstreiterin gegen den in uns entstandenen unharmonischen Umlauf." Ferner sagt

Pindar im ersten Pythischen Preisgesange: „Auch das vom ewigströmenden Feuer flammende Geschoß des Blitzes löschen aus die Töne der Zither, es schlummert auf dem Zepter des Zeus der Adler, den schnellen Fittig zu beiden Seiten niedersenkend, der König der Vögel, denn eine dunkle Wolke, einen süßen Riegel der Augenwimpern haben die Töne über das gebogene Haupt gegossen, und schlummernd hebt er den sanftwallenden Rücken, von der Kraft der Töne gebändigt; ja auch der gewaltige Ares erquickt sein Herz an tiefem Schlafe, indem er fernab zur Seite läßt die rauhe Schärfe der Lanze. Was aber Zeus nicht liebt, das entsetzet sich und fährt bestürzt zurück, wenn es die Stimme des Pieriden vernimmt, auf der Erde und auf dem unermesslichen Meere, ja selbst im Tartaros Typhos, der Götterfeind."

27 (S. 55). Es ist beachtenswert, daß bei den Griechen im Altertum und bei den romanischen und, wenn ich nicht irre, auch bei den slavischen Nationen noch heute die bei uns übliche Unterscheidung zwischen Höhe und Tiefe der Töne ihren Ausdruck findet in der Bezeichnung von spitzen oder scharfen bezw. schweren Tönen. Die tiefen Töne haben in der Tat, wie Ebbinghaus sich ausdrückt, etwas Massiges, Breites, uns gleichsam rings Umflutendes, die hohen etwas Dünnes, Durchdringendes, unter Umständen geradezu Stechendes, wie ein Vergleich der Töne einer Baßgeige oder der großen Orgelpfeifen mit denen einer Flöte oder einer kleinen Signalpfeife unmittelbar erkennbar macht. Die tiefen Töne schwingen zudem, wie Arthur Seidl mit Recht betont, langsamer, die hohen schneller; da man nun erfahrungsgemäß weiß, daß schwere Lasten, massige Gegenstände sich langsamer bewegen, Spitzes und Leichtes dagegen die Luft flinker zu durchdringen pflegt, schließt man zurück: die langsam schwingenden = βαρεῖς; die rasch oszillierenden = ὀξεῖς. Der Eindruck kommt, wie Ebbinghaus in Übereinstimmung mit Arthur Seidl und Stumpf und wesentlich in Anlehnung an dessen tonpsychologische Spezialuntersuchungen ausführt, „nicht erst durch Assoziationen oder Reflexionen zustande, sondern ist im wesentlichen etwas ursprünglich Empfundenes, wenn er auch später vielleicht durch Erfahrungen (z. B. von den verschiedenen Dimensionen der erzeugenden Instrumente) unterstützt werden mag. Eine andere

Bezeichnungsweise, die man im gewöhnlichen Leben gelegentlich hört, ist dunkel oder dumpf für die tiefen und hell für die hohen Töne. Auch sie ist vollkommen zutreffend, wie man, abgesehen von dem eigenen Urteil, daran erkennen kann, daß Kinder, die von Hoch und Tief noch gar nichts wissen, sie ohne weiteres richtig verstehen. Nun ist das Schwere und Ausgedehnte ebenso wie das Dunkle in der Welt in der Regel unten und in der Tiefe, das Dünne und Spitze sowie das Helle in der Regel oben und nach dem Himmel zu. Indem die Sprache also eine gewisse Verschiedenheit der Töne als Höhe und Tiefe bezeichnet, erinnert sie in nicht übler Weise gleichzeitig an jene beiden Paare gegensätzlicher Eindrücke, die eben das Empfinden dieser Verschiedenheit charakterisieren. Und so hat mithin jene räumliche Metapher, wie Stumpf sagt, mehrfache starke Wurzeln, aus denen sie nicht zufällig dann und wann in einem poetischen Individuum, sondern beständig und überall, genährt durch die Ähnlichkeiten alltäglicher Sinneseindrücke hervorwächst.“ Nicht unerheblich ist übrigens, daß beim Gesange „hoch“ im Kehlkopf oben gebildet und „tief“ aus der Tiefe der Brust bezw. der Bauchhöhle hervorgeholt wird.

28 (S. 57). Dazu kommt noch das Moment der Notenzeichen und der Partiturschrift, das jeden musikalisch Kundigen, auch wenn seine sinnliche Begabung nicht eine vorzugsweise visuelle ist, zu einer Umsetzung des Gehörten in Sichtbares veranlaßt. Der Konnex der Notenzeichen und der musikalischen Betätigung ist häufig ein so enger, daß er den naturgemäßen Charakter dieser ganz verdrängt; man spricht in solchen Fällen von „Augenmusik“.

29 (S. 58). Hierauf bezügliche graphische Aufnahmen findet man bei Seidl „Vom Musikalisch Erhabenen“, 1. Aufl. S. 106 ff.

30 (S. 60). oder, wäre noch hinzuzufügen, in Liszts „Stern der drei Könige aus dem Morgenlande“.

31 (S. 61). Die Manier der Verwendung musikalisch-technischer Ausdrücke zur Kennzeichnung optischer Form-, Stoff- und Farbenverhältnisse, wie sie sogar im wissenschaftlichen Sprachgebrauch

zum Schaden der Präzision der Begriffe, namentlich aber in Journalberichten über Festlichleiten und Toiletten anzutreffen ist, hat hierin ihr Motiv, wenn auch nicht ihre zureichende Rechtfertigung. Mit „Harmonie", „Symphonie" u. a. wird am meisten gewirtschaftet. Ich habe gerade einen Bericht aus einer ernsten politischen Tageszeitung unter dem typischen Titel „Die Hochzeitstoilette der Millionenbraut" vor Augen, in dem es wimmelt von Ausdrücken wie „das Kleid war ganz auf Weiß abgestimmt"; der Schleier und eine Halskette von Perlen „fügten sich in diese Symphonie von Weiß ein"; „matte und blasse Töne eines sanftesten Rosa verbanden sich in drei übereinanderfallenden Chiffonlagen zu einem einzigen Akkord"; „die großen Hüte bestanden aus Seidenfilz von ganz mattem Hellrosa, mit Garnierungen von braunem Tüll und Rosen, ein Motiv, das wie in einer Symphonie durch braune Tüllbesätze an den Taillen gleichsam schon vorbereitet und angekündigt worden war. Dieses Motiv des braunen Tülls, das den hellen Rosatönen in Dur wie eine Begleitung in Moll sich anschloß, wurde noch einmal aufgenommen durch große Tülltuffs, die mit Rosen umwunden waren und statt der Brautjungfernbukette getragen wurden."

32 (S. 61). Man beachte das alte deutsche Volkslied! Wiederholungen verfolgen hier, wie Richard Batka im „Kunstwart" XIX, 1, ausführt, den Zweck, zu betonen und hervorzuheben. Man wiederholt ganze Verse am Anfang oder am Ende der Liedstrophe, um so die bedeutsamsten Gedanken und Momente als solche nachdrücklich herauszustellen. Z. B.:

|: Es fiel ein Reif in der Frühlingsnacht :|
Er fiel auf die zarten Blaublümelein.
Sie sind verwelkt, verdorret.

oder

Es waren zwei Königskinder
Die hatten einander so lieb
Sie konnten zusammen nicht kommen
|: Das Wasser war viel zu tief. :|

In den Versen

|: So wollt ich, daß es wäre :|
|: Und daß man sieben alte Weib
Um eine junge gäbe. :|

enthält der erste einen nicht abgeschlossenen Gedanken; durch seine Wiederholung wird die erwartete Ergänzung, welche die Pointe bringt, hinausgezögert, also die Spannung erhöht; die Pointe selbst wird dann auch wiederholt, aber nur um sie behaglich zugenießen. Es zeigt sich hier übrigens, wie Batka mit Recht betont, eine große und künstlerisch ersprießliche Innigkeit der Wechselbeziehung zwischen dem poetischen und dem musikalischen Ausdruck.

33 (S. 62). Eine der allerjüngsten bezüglichen Untersuchungen ist die von W. S. Colman. Er stellte bei sich selbst fest 1. „transparente", oft sehr prächtige Farbenempfindungen bei gewissen Tönen, Vokalen, Noten oder bestimmten musikalischen Instrumenten; 2. Farbenempfindungen bei der Aussprache oder bloßen Vorstellung von Buchstaben oder Worten, so daß jeder Buchstabe in einem bestimmten Farbenton gesehen wurde. Die Farbenempfindungen kehrten konstant in der gleichen Weise bei dem bestimmten Tone wieder und veränderten sich nicht mit der Dauer des Tons.

34 (S. 64). Zumeist gilt der Harfenton als weiß, der Geigenton als blau, der Blechton als rot, der Flötenton als gelb und der Orgelton als schwarz. Der Komponist Joachim Raff empfand die Flöte azurblau, die Oboe gelb, das Horn grün, die Trompete scharlachrot und das Flageolet dunkelgrau.

35 (S. 93). Es besteht auch eine große, an exakten originalen Forschungsergebnissen wie an Hypothesen überaus reiche deutsche Literatur zu diesem Thema, die in mehrerer Hinsicht bahnbrechend für die Behandlung des Problems gewesen ist und innerhalb deren der Streit der Hypothesen, wenn überhaupt, zur Entscheidung gebracht werden dürfte.

36 (S. 96). Auch die Intensität der Töne kommt hier nicht unwesentlich in Betracht, wie aus bezüglichen, teilweise experimentellen Untersuchungen erhellt. Der musikalische Ausdruck beruht sehr erheblich auf einer reichen und feinen Abstufung der Intensitäten eines Tongebildes. Die Abstufung der Intensitäten,

haucht, wie Jodl ausführt, der Melodie die Seele ein. Ihr gänzlicher Mangel macht jedes melodische Gebilde zum Gassenhauer oder gibt, wie Stumpf sagt, da, wo die Melodie durch reiche Harmonie und Polyphonie ersetzt wird, wie bei der Orgel, den Tonwerken etwas Starres, Gebundenes, Dogmatisches.

37 (S. 109). In Richard Wagners Ausführungen über „Oper und Drama" finden sich zwei charakteristische Formeln: 1. „Der Irrtum in dem Kunstgenre der Oper bestand darin, daß ein Mittel des Ausdrucks (die Musik) zum Zwecke, der Zweck des Ausdruckes (das Drama) aber zum Mittel gemacht war." 2. „Die Musik ist ein Weib. Die Natur des Weibes ist die Liebe, aber diese Liebe ist die empfangende und in der Empfängnis rückhaltslos sich hingebende — — —. Der Mann, dem die Musik sich hingeben soll, ist der Dichter."

38 (S. 115). Diese Auskunft Martuccis hat, wie die meisten Auskünfte der Schaffenden über die Bedingungen, die Faktoren und den Inhalt ihres Schaffens einen recht geringen Wert als Argument. Sind schon die Menschen im allgemeinen wenig zu einer psychologisch brauchbaren strengen Selbstbeachtung befähigt, so sind es Künstler, die als solche eine vielfältige analytische und synthetische Arbeit in bezug auf ihre bisherigen Erlebnisse verrichten und sich der kulturellen, naturgemäß sehr komplizierten Güter in eminentem Masse bedienen, erst recht. Namentlich ist die psychische Bedeutung der Sprache von ihnen verkannt und unterschätzt und mit ihr Maß und Art der Einflüsse, denen ihr seelisches Geschehen unterliegt. Man lese hierüber und über das mögliche Maß individueller Spontaneität und schöpferischer Kraft Pflaum „Die individuelle und die soziale Seite des seelischen Lebens" (Wiesbaden, 1906)! Übrigens hat Göllerich in einer Monographie über Beethoven die poetischen Nachweise für die lange als „absolute Musik" angesprochenen Tonstücke Beethovens erbracht.

39 (S. 141). Diese Darstellung stimmt nicht ganz. Im dritten Teile seines hierfür vornehmlich in Betracht kommenden Werkes „Oper und Drama" (Richard Wagners Ges. Schr. u. Dicht. IV,

S. 207-8) ist nach einem dringlichen Hinweise auf die Notwendigkeit des innig-organischen Zusammenwirkens von Sprachlichem und Musikalischem zugunsten einer sie beide umfassenden höheren Einheit die folgende Normierung des Verhältnisses von Dichter und Musiker zu lesen:

„Ist die dichterische Absicht — als solche — noch vorhanden und merklich, so ist sie im Ausdruck des Musikers noch nicht untergegangen, d. h. verwirklicht; ist aber der Ausdruck des Musikers — als solcher — noch kenntlich, so ist er auch von der dichterischen Absicht noch nicht erfüllt; und erst, wenn er in der Verwirklichung dieser Absicht als ein Besonderes, Merkliches untergeht, ist weder Absicht noch Ausdruck mehr vorhanden, sondern das Wirkliche, was beide wollten, ist gekonnt, und dieses Wirkliche ist das Drama, bei dessen Vorführung wir weder an Absicht noch Ausdruck mehr erinnert werden sollen, sondern dessen Inhalt als eine, vor unserem Gefühle als notwendig gerechtfertigte menschliche Handlung, uns unwillkürlich erfüllen soll.

Erklären wir dem Musiker daher, daß jedes, auch das geringste Moment seines Ausdruckes, in welchem die dichterische Absicht nicht enthalten, und welches von ihr zu ihrer Verwirklichung nicht als notwendig bedingt ist, überflüssig, störend, schlecht ist; daß jede seiner Kundgebungen eine eindruckslose ist, wenn sie unverständlich bleibt, und daß sie verständlich nur dadurch wird, wenn sie die dichterische Absicht in sich schließt; daß er, als Verwirklicher der dichterischen Absicht, aber ein unendlich Höherer ist, als er in seinem willkürlichen Schaffen ohne diese Absicht war, — denn als eine bedingte befriedigende Kundgebung ist die seinige selbst höher als die der bedingenden bedürftigen Absicht an sich, die wiederum dennoch die höchste, menschliche ist; daß er endlich, als von dieser Absicht in seiner Kundgebung bedingt, zu einer bei weitem reicheren Kundgebung seines Vermögens veranlaßt wird, als er es in seiner einsamen Stellung war, wo er — um möglichster Verständlichkeit wegen — sich selbst beschränken, nämlich zu einer Tätigkeit anhalten mußte, die nicht seine eigentümliche als Musiker war, während er gerade jetzt zur unbeschränktesten Entfaltung seines Vermögens notwendig aufgefordert ist, weil er ganz nur Musiker sein darf und soll.

Dem Dichter erklären wir aber, daß seine Absicht, wenn sie im Ausdrucke des von ihm bedingten Musikers — so weit sie eine an das Gehör kundzugebende ist — nicht vollständig verwirklicht werden könnte, auch keine höchste dichterische Absicht überhaupt ist; daß überall da, wo seine Absicht noch kenntlich ist, er auch noch nicht vollständig gedichtet hat; daß er daher seine Absicht als eine höchste dichterische nur darnach bemessen kann, daß sie im musikalischen Ausdrucke vollkommen zu verwirklichen ist."

40 (S. 142). Man vergleiche hiermit die Ausführungen Lessings im 26. und 27. Stück seiner „Hamburgischen Dramaturgie"!

41 (S. 148). Ein sehr großes Kontingent von gelegentlichen und planmäßigen Beobachtungen hat es — ganz abgesehen von allen Forderungen in Konsequenz des Kausalgesetzes — zur Gewißheit gemacht, daß zwischen jedem Eindrucke und der sich an ihn anschließenden Gedächtnisleistung eine, wenn auch noch so geringfügige oder lockere, in der Gleichheit von Elementen beider oder in dem irgend einmal erlebten zeitlichen oder räumlichen Nebeneinander von Elementen beider Bewußtseinsvorgänge bestehende Beziehung vorhanden ist. Die die Beziehung vermittelnden Elemente sind als solche oder isoliert normalerweise nicht bewußt, und es bedarf der strengsten, unermüdlichen Selbstbeobachtung und geschulten Selbstkontrolle, um diese, in der Mehrzahl der Fälle sachlich ganz untergeordneten bezw. heterogenen und logisch gar nicht erfaßbaren, assoziierenden Elemente zu erkennen. Für die wunderlichsten psychischen Phänomene dieser Art hat sich so die wissenschaftliche Erklärung gefunden, ohne daß man sich von dem Wege hat zu emanzipieren brauchen, der durch die solidest fundierte Theorie der Assoziation der psychischen Elemente gewiesen war. Wenn nun der Verfasser hier erklärt, „nicht die geringste Beziehung, nicht einmal eine zufällige" zwischen dem Mandolinenliede und dem Gedankengange seiner vergessenen Arbeit im Bewußtsein gehabt zu haben, so ist allerdings die Tatsächlichkeit dieses seines Unbewußtseins unbedingt einwandfrei; aber als eine Instanz gegen die Annahme einer tatsächlichen Beziehung zwischen

dem gehörten Liede und dem erinnerten Gedankengange kann man es um so weniger gelten lassen, als Lied und Gedankengang sehr komplexe Vorgänge sind, die eine sehr große Zahl von Elementen — zwischen denen, wenn nicht eine ganze Anzahl gleicher, so zweifellos viele irgend einmal mit einander erlebte, obschon heterogene Elemente gewesen sind — umfassen, und als — — des Verfassers Gedächtnis gemäß seinem eigenen Bekenntnis die für eine strenge Selbstbeobachtung unerläßliche Zuverlässigkeit nicht besitzt. Daß aber Musikhören die seelische Regsamkeit allgemein hebt, wird natürlich durch diese Sachlage nicht ausgeschlossen, verträgt sich vielmehr mit ihr ganz gut.

Gelegentlich liegt die Sache auch indirekt = somatisch: der physische Teil unseres Wesens befindet sich aus irgend einer Ursache in Abspannung nach bestimmter Richtung hin — Gedächtnis, Aufmerksamkeit usw. funktionieren schlecht oder versagen gänzlich; da kommt Musik mit dem physiologischen Reiz des Rhythmus, der Klangfarbe, Melodie, Harmonie an unser Ohr, unseren Organismus andersartig spannend, hebend, belebend — sofort fühlen wir uns angenehm „gestimmt", der Krampf ist gelöst, die Bahn frei, und eben — wir arbeiten wieder!

42 (S. 153). Die modern naturwissenschaftliche Art der Weltkonzeption ist bekanntlich eine wesentlich mechanische, d. h. eine auf Bewegungs-Empfindungen, Bewegungs-Wahrnehmungen und Bewegungs-Begriffe gegründete. Diese mechanische Auffassung hat ihre Verdienste, aber sie ist im Grunde nicht mehr berechtigt und nützlicher als eine — selbstverständlich und, insoweit dies möglich ist, zu gleicher Vollkommenheit gediehene — Auffassung, die sich auf irgend einen anderen Sinn gründet. Man kann sich also im besonderen auch sehr wohl in eine rein akustische Naturauffassung hineindenken, in der die Tonempfindungen eine ähnliche Rolle spielten wie die geometrisch-mechanischen Qualitäten im Weltbilde der Naturwissenschaft. Es ist, wie G. Heymans (in seiner kürzlich erschienenen „Einführung in die Metaphysik auf Grundlage der Erfahrung") treffend ausführt, ganz besonders zu betonen, daß „auch die Bewegungen, welche im mechanischen Weltbilde zur Verwendung gelangen, nur für den kleinsten Teil wahrgenommen oder vorgestellt werden können; daß jedoch die

Naturwissenschaft zu den wahrnehmbaren und vorstellbaren Bewegungen andere hinzudenkt, welche weder wahrgenommen noch vorgestellt, sondern bloß begrifflich in bezug auf jene bestimmt werden können. In gleicher Weise also, wie die Naturwissenschaft, wenn sie in ihrem mechanischen Weltbilde den wahrgenommenen Ton durch eine unwahrnehmbare Schwingung ersetzt, damit nur sagen will, daß das zugrunde liegende Agens in seinem Wesen und Wirken anderen Agentien, welche wir als Schwingungen wahrnehmen, analog zu denken sei, in gleicher Weise würde auch umgekehrt die Ersetzung einer wahrgenommenen Pendelschwingung durch einen unwahrnehmbaren Ton im akustischen Weltbilde nur bedeuten, daß die als Pendelschwingung wahrgenommene äußere Realität gleicher Natur sei als andere äußere Realitäten, welche Tonempfindungen hervorrufen. Offenbar würde es keine Schwierigkeit haben, in dieser Weise alle mit der Hand oder dem Auge wahrgenommenen periodischen Bewegungen auf unvorstellbar-tiefe Töne zurückzuführen, wobei dann die Schwingungszahl als Tonhöhe nach Oktaven zu bemessen, die Amplitude als Tonstärke in irgend einer beliebigen Einheit auszudrücken wäre; und in durchaus entsprechender Weise könnte man Licht und Wärme im akustischen Weltbild durch unvorstellbar-hohe Töne, ähnlich wie im mechanischen durch unvorstellbar-schnelle Schwingungen, vertreten lassen . . . . . Es läßt sich vermuten, daß, wenn die Wissenschaft auf die Konstruktion einer solchen akustischen Naturauffassung ebenso viel Zeit und Mühe verwendet hätte, wie jetzt auf die Herstellung einer mechanischen, auf jenem Wege so gut wie auf diesem ein umfassendes System von gesetzlichen Zusammhängen zu erreichen gewesen wäre . . . . . Allerdings würde die akustische Naturauffassung zu ihrer allseitigen Durchführung ganz anderer, vielleicht auch komplizierterer Hilfsbegriffe bedürfen wie die mechanische; sofern aber in der Konstruktion dieser Hilfsbegriffe jener die gleiche Freiheit gelassen würde, deren diese sich erfreut, ist nicht abzusehen, warum die Welt sich nicht ebensowohl als ein Riesenkonzert, wie als eine Riesenmaschine würde deuten lassen."

43 (S. 164). Auch Felix Weingartner bekennt sich — ausdrücklich namentlich in der Broschüre „Die Lehre von der Wieder-

geburt und das musikalische Drama“ zu verwandten Ansichten. Er wünscht im besonderen musikalische Dramen zu schaffen, die „die Idee der Erlösung von der Wiedergeburt“ rein aussprechen; Dramen, in denen die Musik „die Seligkeit des Nirwâna ahnen“ läßt. — Er schreibt ferner, bemerkenswerterweise, über Beethovens Sonaten op. 109 und op. 111: „Da erscheint der Wille zum Leben gebrochen. Kein heftiger Akzent stört mehr die Harmonie unseres Inneren, nur ein leises Sehnen, ein leises Seufzen nach völliger Erlösung scheint mitunter noch hörbar zu werden; wir lauschen einem Spinnen und Weben der Gedanken und Empfindungen in den höchsten Sphären. Meistens kehrt Beethoven im letzten Satze wieder zur Welt und ihren Leidenschaften zurück, zweimal aber nicht. Auf die Adagios der Sonaten op. 109 und op. 111 folgt nicht mehr das übliche Finale; als ob die Resignation in die vollkommenste Abwendung von allem Begehren übergegangen sei, klingen diese Werke leise und verklärt aus, und es ist sehr zutreffend, wenn Hans von Bülow die beiden Sätze der letztgenannten Sonate mit „Sansara“ und „Nirwâna“ betitelt hat.“

Im übrigen sei an Pythagoras erinnert, für den aus keineswegs mystisch konzipierten Gründen die Zahl ebenso das Prinzip der Musik wie das innere Prinzip der Welt bedeutete! Auch das alte Wort von einer „Harmonie der Sphären“ und die Verse

„Die Sonne tönt auf alte Weise
In Brüdersphären Wettgesang“

mögen hier nicht vergessen sein!

44 (S. 165). Es heißt bei Schopenhauer: „Die Musik ist nämlich eine so unmittelbare Objektivation und Abbild des ganzen Willens, wie die Welt es selbst ist .... Sie ist also keineswegs, gleich den anderen Künsten, das Abbild der Ideen, sondern Abbild des Willens selbst, dessen Objektivität auch die Ideen sind: deshalb eben ist die Wirkung der Musik so sehr viel mächtiger und eindringlicher als die der anderen Künste, denn diese reden nur vom Schatten, sie aber vom Wesen. Da es inzwischen derselbe Wille ist, der sich sowohl in den Ideen als in der Musik, nur in jedem von beiden auf ganz verschiedene Weise, objektiviert, so muß zwar durchaus keine unmittelbare Ähnlichkeit, aber doch

ein Parallelismus, eine Analogie sein zwischen der Musik und zwischen den Ideen, deren Erscheinung in der Vielheit und Unvollkommenheit die sichtbare Welt ist." Schopenhauer meint auch, daß, wenn es gelänge, „eine vollkommen richtige, vollständige und in das Einzelne gehende Erklärung der Musik, also eine ausführliche Wiederholung dessen, was sie ausdrückt, in Begriffen zu geben, diese sofort auch eine genügende Wiederholung und Erklärung der Welt in Begriffen, also die wahre Philosophie sein würde."

In Verfolg der Gedanken Schopenhauers gelangt in der Schrift „Die Musik als tönende Weltidee" Kurt Mey u. a. zu folgenden Spezialbestimmungen: Aufsteigende Melodik bedeutet ausnahmslos Werden oder Willensbejahung. Absteigende Melodik bedeutet Vergehen oder Willensverneinung. Melodischer Aufstieg mit folgendem melodischen Abstiege ist der Ausdruck des unbewußten Daseins, des Gattungs- und Individualwillens (Willens- oder Webmotive). Melodischer Abstieg mit folgendem melodischen Aufstiege ist der Ausdruck der Erkenntnis, des Daseinsbewußtseins, also des Lebens im engeren Sinne (Erkenntnis- oder Lebmotive). Je kleiner ein Intervall, desto individueller, je größer ein Intervall, desto genereller seine Bedeutung.

45 (S. 167). Vergleiche hierzu Arthur Seidl „Schopenhauer-Studien" („Allgem. Musik-Ztg.", Jahrgang 1886), der eine wichtige, diese Frage erkenntnistheoretisch klärende Korrektur gegenüber Schopenhauers Theorie (von dem „Willen an sich" außer Raum und Zeit) anbringt!

46 (S. 175). Von einer Rekapitulation der Entwickelungsstufen der menschlichen Gattung in der Entwickelung des menschlichen Individuums zu sprechen, scheint mir nur mit recht erheblichen Restriktionen erlaubt. Jedenfalls ist hier, wenigstens was die geistige Entwickelung anbetrifft, das Tatsachenmaterial erst in geringem Umfange gesammelt und nicht gehörig geordnet; es spricht, insofern es als Beleg bereits in Anspruch genommen werden darf, eine noch ziemlich mehrdeutige Sprache, wie die bezügliche, sehr stattliche, gelehrte Literatur *ad oculos* zu beweisen geeignet ist.

47 (S. 176). Nicht in diese Kategorie gehört aber das „*Weia, waga*“ usw. des „Rheingold“-Anfangs. Wagner schreibt hierüber in seinem offenen Briefe an Friedrich Nietzsche (Ges. Schr. u. Dicht., Bd. IX, S. 300): „Dem Studium J. Grimms entnahm ich einmal ein altdeutsches „*Heilawac*“, formte es mir, um für meinen Zweck es noch geschmeidiger zu machen, zu einem „*Weiawaga*“ (einer Form, welche wir heute noch in „Weihwasser“ wiedererkennen), leitete hiervon in die verwandten Sprachwurzeln „wogen“ und „wiegen“, endlich „wellen“ und „wallen“ über, und bildete mir so, nach der Analogie des „*Eia popeia*“ unserer Kinderstubenlieder, eine wurzelhaft sylabische Melodie für meine Wassermädchen.“

48 (S. 184). Auch Häckels sogenannte „Kunstformen der Natur“, denen das Beiwort „Kunst“formen nur mißbräuchlich gegeben ist, und Reklameplakate, selbst wenn sie von Stuck sind, gehören hierher.

49 (S. 191). Liszt übernahm so für seine symphonische Dichtung „*Tasso*“ einen bestimmten Tonfall aus den charakteristischen Gesängen der Gondolieri, Charpentier für seine „Louise“ die Pariser *cris*.

Druck von J. B. Hirschfeld in Leipzig.

Boston Public Library
Central Library, Copley Square

Division of
Reference and Research Services

Music Department

The Date Due Card in the pocket indicates the date on or before which this book should be returned to the Library.

Please do not remove cards from this pocket.

BOSTON PUBLIC LIBRARY
3 9999 05992 410 8